Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
PROF. DR. G. BIERMANN

15 Jul. 4.

1922

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN • LEIPZIG

Digitized by Google

ABHANDLUNGEN

Seite

Bange, E. F., Eine frühromanische Evangelienhandschrift mit Malereien des Hildesheimer Kunstkreises . . . . . 1— 15

Höver, Otto, Vierzehnheiligen und Neresheim. Zur Würdigung der Raumphantasie des Balthasar Neumann . . . . . 16— 22

Stierling, Hubert, Kleine Beiträge zu Peter Vischer. X. Neue Vischerwerke in Baden-Baden . . . . . 23— 30

v. Sydow, Eckart, Carl Gustav Carus und das Naturbewußtsein der romantischen deutschen Malerei . . . . . 31— 39

Habicht, V. C., Jugendwerke des M. Grünewald . . . . . 40— 56

Stuhlfauth, Georg, Kleine Beiträge zu Dürer . . . . . 57— 64

Luz, W. A., Hubert Gerhards Tätigkeit in Augsburg und München . . . . . 81— 95

Dresdner, Albert, Johann Tobias Sergel . . . . . 96—115, 203—216

v. Grolman, W., Zur Kenntnis Riemenschneiders. Der Heroldsberger Crucifixus. R. als Steinbildhauer. Der Christusknabe am Lorenz-von Bibra-Denkmal . . . . . 116—121

Dr. Mitterwieser, Archivrat, München. Die Baurechnungen der Renaissance-Stadt-Residenz in Landshut (1536—1543) . . . . . 122—136

Junius-Dresden, Wilhelm, Der Meister H. W., Ein erzgebirgischer Plastiker am Ausgang des Mittelalters . . . . . 137—147

Berliner, Rudolf, Die große Moschee von Diyârbakr . . . . . 161—172

Rohde, Alfred, Das geistliche Schauspiel des Mittelalters und das gemalte Bild bei Meister Bertram von Minden . . . . . 173—179

Spaeth, Emil, Quellenurkundliche Beiträge zur Augsburger Plastik um 1500 . . . . 180—192

Gerstenberg, Kurt, Gaspard Dughet genannt Poussin, 1613—1675 . . . . . 193—202

Tschubinaschwili, Georg, Die christliche Kunst im Kaukasus und ihr Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte. (Eine kritische Würdigung Josef Strzygowskis „Die Baukunst der Armenier und Europa“ . . . . . 217—236

Boeckler, Albert, Zur Heimat der Berliner Eneit-Handschrift . . . . . 249—257

v. Kieszkowski, Georg, Kleine Beiträge zu Peter Vischer. XI. 1. Eine neue Vischer-Platte in der Kathedrale zu Krakau . . . . . 258—260

2. Ein untergegangenes Vischergitter im Dom zu Krakau. 261

Panofsky, Erwin, Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo. Bemerkungen zu einer unveröffentlichten Skizze Michelangelos . . . . . 262 - 274

Junius-Dresden, Wilhelm, Dürers „Marter der 10000 Ritter“ . . . . . 275—282

Noack, Friedr., Deutsche Goldschmiede in Rom . . . . . 283—298

MISZELLEN

Seite

Simon, Karl, Nicolaus Bergner in Frankfurt a. M. 65

Simon, Karl, Ein Grünewaldkopf von Ph. Uffenbach? 148

Haupt, Richard, Ältere kirchliche Kunst in Schonen 237

Stuhlfauth, Georg, Das Faß der „Ruhe auf der Flucht“ in Dürers Marienleben 299

REZENSIONEN

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. XIV. Giddeus—Gress S. 305; Bd. XV. Gresse—Hanselmann (H. W. Singer), S. 306.

Anderson, William, Den äldere kyrkliga Konsten i Blekinge (R. Haupt), S. 318.

Balch, Edwin Swift und Eugenia Macfarlane Balch, Kunst und Mensch, S. 341.

Balch, Edwin Swift und Eugenia Macfarlane Balch, Die bildenden Künste der Erde (A. Köster), S. 341.

Baum, Julius, Gotische Bildwerke Schwabens (V. C. Habicht), S. 246.

Bernhart, Joseph, Holbein der Jüngere (Sascha Schwabacher), S. 329.

Digitized by Google

Berstl, Hans, Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei (R. Bernoulli), S. 317.

v. Bode, Wilhelm, Studien über Leonardo da Vinci (Sascha Schwabacher), S. 330.

v. Bode, W. und E. Kühnel, Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit (R. Berliner). S. 313.

Botticelli, Sandro, Zeichnungen zu „Dantes Göttlicher Komödie" (Hans v. d. Gabelentz), S. 244.

Briefe Jakob Burckhardts an Gottfried (u. Johanna) Kinkel (Kurt Gerstenberg), S. 73.

Brinckmann, A. E., Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern (Paul Zucker), S. 67.

Burger-Schmitz-Beth, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Jahn), S. 326.

Dehio, Georg, Geschichte der deutschen Kunst. Bd. II (Kurt Gerstenberg), S. 69.

Die Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti. (Ins Deutsche übertragen von Julius Schlosser) (R. Schapire), S. 329.

v. Derschau, †, Joachim Sebastiano Ricci. Ein Beitrag zu den Anfängen der venezianischen Rokokomalerei (W. Friedländer), S. 332.

Diehl, August, Die Reiterschöpfungen der Phidiasischen Kunst (A. Köster), S. 317.

Ein Festtag am Hofe des Minos. 50 Steinzeichnungen von Fritz Krischen (A. Köster), S. 341.

Feulner, Adolf, Die Zick (V. C. Habicht), S. 157.

Fimmen, Friedrich, Die kretisch-mykenische Kultur (Aug. Köster), S. 342.

Friedländer, Max J., Pieter Bruegel (H. Röttinger), S. 330.

Friedlaender, Walter, Claude Lorrain (Rosa Schapire), S. 340.

Fröhlich-Bum, Lili, Parmigianino und der Manierismus (H. v. d. Gabelentz), S. 149.

Gerke, A. und Ed. Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft. II. (A. Köster), S. 307.

Gessner, Der Meister der Idylle (Rosa Schapire), S. 339.

Glaser, Curt, Lucas Cranach (P. F. Schmidt), S. 68.

Glaser, Curt, Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des 19. Jahrh. bis zur Gegenwart (Rosa Schapire), S. 340.

Glück, Heinrich, Probleme des Wölbungsbaues, Bd. I. Die Bäder Konstantinopels (Karl Ginhart), S. 150.

Grimschitz, Bruno, Joh. Lukas v. Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis z. Jahre 1725 (Karl Ginhart), S. 334.

Grote-Hasenbalg, W., Der Orientteppich. Seine Geschichte und seine Kultur (R. Berliner), S. 311.

Habicht, V. C., Niedersächsische Kunst. I. Der Roland zu Bremen. II. Die Goldene Tafel der St. Michaeliskirche zu Lüneburg. III/IV. Des hl. Bernward Kunstwerke (J. Baum), S. 320.

Hagen, Oskar, Deutsche Zeichner von der Gotik bis zum Rokoko (P. F. Schmidt), S. 149.

Hausenstein, Wilhelm, Barbaren u. Klassiker (Kurt Gerstenberg), S. 338.

Hauttmann, Max, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben u. Franken von 1550—1780 (Adolf Feulner), S. 333.

Heidelbach, Paul, Kassel (G. W. Berrer), S. 343.

Hielscher, Kurt, Das unbekannte Spanien. Baukunst, Landschaft, Volksleben (R. Schapire), S. 341.

Hintze, Erwin, Nürnberger Zinn (Max Sauerlandt), S. 245.

Hofmann, Friedrich H., Johann Peter Melchior 1742—1825 (Adolf Feulner), S. 340.

Höver, Otto, Kultbauten des Islam (H. Glück), S. 309.

Kees, Hermann, Studien zur ägyptischen Provinzialkunst (A. Köster), S. 316.

Kühnel, Ernst, Miniaturmalerei im islamischen Orient (H. Glück), S. 308.

Lamer, Hans, Römische Kultur im Bilde (A. Köster), S. 317.

Lohmeyer, Karl, Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schoenborn (F. Knapp), S. 336.

Lorenzen, Wilh., Gammel dansk Bygningskultur. Landgaarde og Lyststeder i Barok, Rococco og Empire II. (Haupt), S. 332.

v. Luschan, F., Die Altertümer von Benin (Bernh. Struck), S. 152.

van Marle, Raimond, La peinture romaine au moyen-âge, son développement du 6ème siècle jusqu'à la fin du 13ème siècle (Ludwig Schudt), S. 318.

Das Miniaturen-Kabinett der Münchener Residenz (G. Biermann), S. 151.

Neugebauer, Karl Anton, Antike Bronzestatuetten (Hans Nachod), S. 315.

Neue Literatur über die Baukunst des Klassizismus (A. Grisebach), S. 240.

Oelenheinz, Leopold, Der Wünschelring, insbes. seine Anwendung auf die Meisterbestimmung bei Gemälden usw. (Voll), S. 158.

Oldenbourg †, Rudolf, Peter Paul Rubens (hrsg. von W. v. Bode), (W. Friedlaender), S. 331.

Orienter, Anita, Der seelische Ausdruck in der altdeutschen Malerei (Rosa Schapire), S. 247.

Pfister, Kurt, Deutsche Graphiker der Gegenwart (P. F. Schmidt), S. 72.

Popp, Joseph, Die figurale Wandmalerei, ihre Gesetze und Arten (Paul Frankl), S. 302.

Rodenwaldt, G., Der Fries des Megarons von Mykenai (A. Köster), S. 342.

Roh, Franz, Holländische Malerei (Willi Wolfradt), S. 74.

1521025

Digitized by Google

Rose, Hans, Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaus in den Jahren 1660—1760 (A. E. Brinckmann), S. 241.

v. Salis, A., Die Kunst der Griechen (A. Köster), S. 316.

Salmony, Alfred, Europa—Ostasien, religiöse Skulpturen (H. Glück), S. 310.

Sarre, Friedrich, Die Kunst des alten Persien (H. Glück), S. 308.

Schmarsow, A., Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. II. dto. Gotik in der Renaissance (Wackernagel), S. 328.

Schmidt, Paul F., Deutsche Landschaftsmalerei von 1750—1830 (Willi Wolfradt), S. 75.

Schubring, Paul, Die italienische Plastik des Quattrocento (F. Knapp), S. 337.

Sirén, Oswald, Toskanische Maler im 13. Jahrhundert (Wilh. Suida), S. 321.

Valentiner, Wilhelm R., Georg Kolbe. Plastik und Zeichnung (P. F. Schmidt), S. 339.

Voigt, Chr., Schiffs-Ästhetik. Die Schönheit des Schiffes in alter u. neuer Zeit (A. Köster), S. 306.

Waetzoldt, Wilhelm, Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr (Hans Vollmer) S. 343.

Weise, Georg, Die gotische Holzplastik um Rottenburg, Horb und Hechingen (Wolfgang Stechow), S. 325.

West, Robert, Entwicklungsgeschichte des Stils (Hans Rose). S. 300.

Westheim, Paul, Das Holzschnittbuch (Sascha Schwabacher), S. 75.

Zweig, Marianne, Wiener Bürgermöbel aus theresianischer und josephinischer Zeit 1740 bis 90 (M. Schuette), S. 337.

Neue Bücher S. 77. 160. 248.

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Bild des Evangelisten Markus.
Berlin, Kupferstichkabinett, Hdschr. 78. A. I.

Abb. 2. Bild des Evangelisten Lukas.
Berlin, Kupferstichkabinett, Hdschr. 78. A. I.

Abb. 3. Bild des Evangelisten Johannes.
Berlin, Kupferstichkabinett, Hdschr. 78. A. I.

Abb. 4. Kreuzigung Christi.
Berlin, Kupferstichkabinett, Hdschr. 78. A. I.

Zu: E. F. Bange, Eine frühromanische Evangelienhandschrift mit Malereien des Hildesheimer Kunstkreises.

Digitized by Google

EINE FRÜHROMANISCHE EVANGELIEN-HANDSCHRIFT MIT MALEREIEN DES HILDESHEIMER KUNSTKREISES

Mit zwölf Abbildungen auf vier Tafeln in Lichtdruck[1])

Von E. F. BANGE

Im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts befindet sich eine frühromanische Evangelienhandschrift (Cod. 78, A. I), sicher deutschen Ursprungs, deren künstlerische Ausstattung in mehrfacher Beziehung Beachtung verdient. In der Literatur findet sich der Codex zweimal erwähnt. Bei Beissel in der Geschichte der Evangelienbücher (Freiburg 1906) S. 292, Anm. 2, der eine nicht mehr nachzuprüfende Provenienzangabe, die Handschrift sei in Bremen gekauft worden, abdruckt und bei Swarzenski: Die Regensburger Buchmalerei (Leipzig 1901), S. 17, Anm. 13, der den Codex mit einer in München verwahrten, auf Bremen zu lokalisierenden Handschrift Clm. 9475 zusammenbringt und ebenfalls für Bremen in Anspruch nimmt. Ein eingehender Vergleich ergibt aber, daß sich die Verwandtschaft des bildlichen Schmuckes beider Handschriften lediglich auf den gemeinsamen norddeutschen Charakter beschränkt und daß Zusammenhänge bestimmter Art, die eine Annahme enger Schulgemeinschaft rechtfertigen könnten, nicht vorhanden sind. Der Zettelkatalog der Berliner Sammlung verzeichnet vermutungsweise Trier als Entstehungsort und setzt die Handschrift in die Mitte des 11. Jahrhunderts.

Es soll versucht werden, alle mit dem Codex zusammenhängenden Fragen, namentlich die kunstgeschichtliche Stellung seines Schmuckes, nach Möglichkeit zu klären oder die Probleme anzudeuten, wo diese selbst noch nicht gelöst werden können.

Über die Geschichte der Handschrift kann bis auf eine Schenkung des Codex an ein nicht näher zu ermittelndes Kloster im 16. Jahrhundert nichts ausgesagt werden. Bestimmte Angaben im Text, Besitzvermerke, Urkunden oder liturgische Besonderheiten, mit deren Hilfe der Ursprungsort festgelegt werden könnte, sind nicht vorhanden. Ein einziger handschriftlicher Eintrag auf Blatt 1a, ein Dedikationstitulus, ist unvollständig und ganz allgemein in seinen Aussagen. Er stammt von einer Hand des 16. Jahrhunderts und lautet:

Archediaconus ordinis Brigidae dedit hunc librum et sep . . . . .

anno dm. MCCCCCC

Der Codex ist demnach während des 16. Jahrhunderts von einem Archediakonus eines Brigiden- oder Birgittenordens, wie er in Deutschland in dieser Zeit ohne Unterscheidung ebenfalls genannt wird, irgendeiner Bibliothek geschenkt worden. Die ausdrückliche Hervorhebung „ordinis Brigidae" im Gegensatz zu sonstigen Dedikationsinschriften, die sich mit „huius monasterii" oder mit der Nennung des Klosters begnügen, läßt den Schluß zu, daß ein Kloster außerhalb des Brigidenordens der Empfänger gewesen ist. Darüber hinaus läßt der Titulus Vermutungen bestimmterer Natur nicht zu. Für die uns in erster Linie interessierende Entstehungsgeschichte des Evangeliars würde auch dann nichts gewonnen werden,

(1) Anm. Aus drucktechnischen Gründen war eine Änderung in der ursprünglich vorgesehenen Reihenfolge einzelner Abbildungen (7 u. 11) notwendig. Das von den übrigen Abbildungen abweichende Format der Abb. Taf. II u. III ist versehentlich von der Reproduktionsanstalt veranlaßt worden.

Digitized by Google

wenn irgendeine der hier möglichen Kombinationen von anderer Seite eine Bestätigung in dieser oder jener Form erfahren würde. Der Stilkritik ist es vorbehalten, die nähere Heimat der Handschrift zu umschreiben.

Der Codex enthält die vier Evangelien und die Vorreden. Als Abschluß dürfte ursprünglich ein Perikopenverzeichnis vorhanden gewesen sein, da das Fehlen mehrerer Lagen zwischen dem jetzt letzten Blatt und dem Rückendeckel deutlich erkennbar ist. Den künstlerischen Schmuck bilden eine Reihe kleiner Initialen an den Anfängen der Evangelien und wichtiger Kapitel, die Kanonbögen, eine Ornamentseite, Evangelistenbilder und einige mit diesen zusammengehende ganzseitige Darstellungen. Der Inhalt der ganzen Handschrift verteilt sich wie folgt:

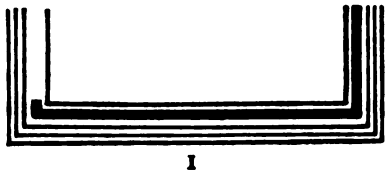
Blatt: 1a Hdschrftl. Notiz aus dem 16. Jahrh.
„ 1b Plures fuisse . . . . . .
„ 2b Novum opus . . . . . .
„ 4a Sciendum etiam . . . .
„ 5a
/ Kanonbögen
„ 12b
„ 13a, b leer
„ 14a
/ Vorrede und Breviarium
„ 16a
„ zwischen 16 u. 17 fehlen zwei Blätter (Bild des Matthäus)
„ 17a Initial L zu Matthäus
„ 46b das Evangelium bricht hier ab, die beiden Schlußseiten sind herausgeschnitten
„ 47b
/ Vorrede und Breviarium
„ 48b
„ 49a, b leer
„ 50b Bild des Evangelisten Markus (Abb. 1)
„ 51a Initial I zu Markus
„ 71a Schluß des Evgls.
„ 72b
/ Vorrede und Breviarium
„ 76a
„ 77a Kreuzigung (Abb. 4)
„ 77b Bild des Evangelisten Lukas (Abb. 2)
„ 78a Initial zu Lukas
„ 109a Schluß des Evgls.
„ 110b
/ Vorrede und Breviarium
„ 111a
„ 113b Das Wort bei Gott (Abb. 11)
„ 114a Ornamentseite
„ 115b Bild des Evangelisten Johannes (Abb. 3)
„ 116a Initial zu Johannes

Der Einband ist unansehnlich. Er besteht aus zwei Holzdeckeln mit einfachen, längs und diagonal gestreiftem Schweinslederbezug. Einbände dieser Art sind im 15. und 16. Jahrhundert in den Bibliotheken norddeutscher wie süddeutscher Klöster

Digitized by Google

fast allgemein beliebt gewesen. Man darf entweder annehmen, daß eine Beschädigung des ursprünglichen Einbandes eine Neubindung nötig gemacht hatte, oder daß der Blatt 1a genannte Donator den Codex für den besonderen Geschenkzweck neu hat binden lassen. Die Maße der Handschrift sind 12,5×16 cm für den Einband und 12×15,5 cm für die Seite. Das zur Verwendung gekommene Pergament ist gut bearbeitet, sorgfältig geglättet und schmiegsam. Eine Ausnahme bilden die verschiedenen mit Bildern zu den Evangelien, nicht aber die Blätter mit den Kanonbögen, versehenen Pergamentseiten, die hart und dick sind; eine Erscheinung, die mit anderen, noch zu erörternden Beobachtungen von Bedeutung ist. Der Codex enthält 17 Lagen mit zusammen 137 Blatt. Mit Ausnahme der ersten Lage, die zwei Bogen oder vier Blatt, und der sechsten, die fünf Bogen zählt, sind alle Lagen ihrem ursprünglichen Bestande nach Quaternionen. Eine genaue Untersuchung ergibt, daß jedesmal die mit künstlerischem Schmuck versehenen Lagen in ihrer Zusammensetzung Besonderheiten aufweisen, die zu bestimmten Schlüssen Anlaß geben. Die Kanonbögen bilden eine Lage für sich, die dritte Lage, in der das jetzt nicht mehr vorhandene Matthäusbild seinen Platz haben müßte, ist ein

Bild des Evangelisten Markus

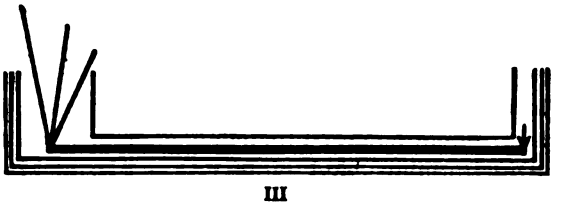


I

Kreuzigung, Bild des Evangelisten Lukas

II

Wort bei Gott, Ornamentseite, Bild des Evangelisten Johannes



III

Quaternio und unverändert. Für die fünfte Lage mit dem Bild des Evangelisten Markus vgl. Skizze I, für die zehnte Lage, mit der auf Blatt 77 (a u. b) befindlichen Darstellungen zum Lukasevangelium Skizze II und für Lage 15 mit den drei Bildblättern zum Johannesevangelium, von denen Blatt 114 und 115 zusammengeklebt waren, Skizze III.

Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß in jedem Falle ein Quaternio zugrunde liegt, und daß nur die mit Darstellungen versehenen Pergamentblätter den ursprünglichen Bestand verändern. Es kommt hinzu, daß diese im Gegensatz zur übrigen Handschrift ein bedeutend gröberes, sehr viel weniger schmiegsames Pergament verwenden. Es liegt der Schluß nahe, daß hier eine nicht ursprünglich vorgesehene Gestaltung der Handschrift angenommen werden muß. In der Tat ist der künstlerische Charakter der in dem Codex enthaltenen Malereien ein zwiespältiger. Während die Kanonbögen und die im Text verstreuten Initialen zusammengehören, die künstlerisch nur untergeordnete Bedeutung besitzen, bilden die Darstellungen zu den verschiedenen Evangelien eine künstlerisch geschlossene Gruppe, die wesentlich jünger ist und einem in seinen Grenzen bedeutenden Künstler zugeschrieben werden muß. Es darf demnach als sicher gelten, daß der Codex ursprünglich lediglich die vier Evangelien, einschließlich der Vorreden,

Digitized by Google

Kanonbögen und des jetzt nicht mehr vorhandenen Perikopenverzeichnisses (?) enthalten hat. Dem entspricht ferner, daß Text und Initialen in ihrem Nebeneinander durchaus einheitlich empfunden sind, und daß der paläographische Charakter der Schrift[1]), der an Westdeutschland, an Köln, denken läßt, dem Anfang des 11. Jahrhunderts entspricht, einer Zeit, die auch für die künstlerische Erscheinung der Kanonbögen und Initialornamentik in Frage kommt. Erst nach Jahren hat man den Codex durch Einheften von Bildern aus irgendwelchen Gründen zu einer besonderen Kostbarkeit umgestaltet.

Die Handschrift in ihrer ursprünglichen Gestalt interessiert in erster Linie durch die Auswahl und die Reihenfolge der eröffnenden, gewöhnlich als Vorreden bezeichneten Briefe. Beissel hat im Anhang seiner Geschichte der Evangelienbücher eine sehr dankenswerte Zusammenstellung dieser Briefe und ihrer verschiedenen Ordnungen gegeben. Die im vorliegenden Codex ausgewählten Briefe Novum Opus ... —I—, Sciendum etiam ... —II— und Plures fuisse ... —III— unter Auslassung des mit Ammonius beginnenden Briefes des Eusebius an Carpian und ihre Aufeinanderfolge III — I — II entspricht der von Beissel mit IIIb bezeichneten, nur ganz ausnahmsweise vorkommenden Reihe. Beissel muß die Eigentümlichkeit unserer Handschrift entgangen sein. Er kennt lediglich ein karolingisches Evangeliar (B. II, 11) in Basel, so daß unser Codex als zweites Beispiel diesem anzureihen ist. Andere ebenfalls hier anzuschließende Handschriften sind mir nicht bekannt geworden. Die Fassung der verschiedenen Evangelientexte sowie der jedesmal vorangestellten Vorreden und Breviarien ist die allgemein übliche und daher ohne besonderes Interesse.

Daß der Codex auf Grund seines Schriftcharakters in der Kölner Gegend, jedenfalls am Rhein, entstanden zu sein scheint, widerspricht der im folgenden beabsichtigten Einordnung der später eingefügten Malereien in den Hildesheimer Kreis keineswegs. Die Handschrift kann gelegentlich der Stiftung St. Michaels, dessen erster Abt ein Kölner war, nach Hildesheim gekommen sein. Der künstlerische Charakter der Initialornamentik und Kanonbögen, die einer ganz untergeordneten Hand angehören, ist so allgemeiner Natur, daß eine bestimmte lokale Begrenzung nicht möglich ist. Die Initialen sind einfache, ungeschickt gezeichnete Rankengebilde, die meist rot konturiert sind und den Pergamentton als Füllung verwenden. Die einzelne Ranke endigt mit Vorliebe in knollenartigen, verschiedentlich grüngetupften Blattgebilden. In zwei Fällen finden sich bescheidene Ansätze, figürliche Motive einzuflechten. Die Kanonbögen sind unter sich gleich und entsprechen mit ihrem dünnen, lasurartigen Farbauftrag unter starker Benutzung hellgelber, roter und grüner Töne sowie des sich hiermit verbindenden Gelb des Pergaments durchaus der Zeit kurz nach dem Jahre 1000, zumal ein vollständig unselbständiger Künstler in Frage kommt, der noch ganz in der vorangegangenen Entwicklung steht und namentlich auch, besonders seiner farbigen Erscheinung nach, karolingische Elemente verarbeitet.

Unser eigentliches Interesse gehört den nachträglich hinzugekommenen Malereien. Sie sind künstlerisch wertvoll und durch ihre weiter unten noch ausführlich zu behandelnden Stellung zum Bernwardsevangeliar im Hildesheimer Domschatz (Nr. 18) kunsthistorisch bedeutsam.

Die Bilder stehen, abgesehen von wörtlichen Entlehnungen, die schon allein das Abhängigkeitsverhältnis sicherstellen, derart innerhalb des Gedankenkreises dieses Codex, daß sie nur im Zusammenhang mit ihm verstanden werden können.

(1) Für die Beurteilung des paläographischen Charakters verdanke ich Herrn Prof. Degering-Berlin wertvolle Hinweise.

Digitized by Google

Die Evangelistenbilder sind in der Anlage untereinander gleich. Alle rahmt eine einfache Goldleiste, die außen und innen rot konturiert und am Rande mit weißen Punkten verziert ist. Die Evangelisten sitzen vor ornamentierten Hintergründen, auf steinernen Thronbauten, die außer bei Markus auf der unteren Rahmenleiste aufstehen. Ein Sitzkissen wird nur bei Lukas sichtbar. Die Fußbänke sind rechteckig und selbständig vorgelagert. Rechts bzw. links vom Evangelisten steht ein einfacher Pultständer mit schmaler Platte, in die ein Tintenhorn eingelassen ist. Markus, Lukas und Johannes sitzen unterschiedslos in Vorderansicht mit unter sich vollkommen gleichmäßig behandelten Unterkörpern. Den verschiedenen Bewegungsmotiven entsprechend ist die Haltung der Oberkörper verändert. MARKUS blickt zu dem aus der oberen rechten Ecke herunterfahrenden Symbol auf, das ein Buch hält, nimbiert und geflügelt ist. Die Hautfarbe ist graugrün, seine Flügel sind weißlich blau und der Nimbus ist rot. Der Oberkörper des Evangelisten hat durch die starke Drehung des Kopfes eine ganz geringe Wendung nach rechts erhalten, ohne jedoch den Eindruck der reinen Vorderansicht zu stören. Die Arme sind seitlich erhoben. In der rechten Hand hält er auffallend ungeschickt eine Feder, die er einzutauchen beabsichtigt, mit der linken hält er ein geschlossenes Buch, das auf dem linken Knie aufsteht. LUKAS ist im Augenblick damit beschäftigt, das schon fertiggestellte Buch aufzuschlagen. Er hat den Oberkörper ein wenig zur Seite geneigt und durch die Bewegung des rechten Armes kaum merklich nach rechts vorwärts gedreht. Auch hier wird das Symbol mit einem geschlossenen Buch, geflügelt und mit einem Nimbus geschmückt, in der oberen rechten Ecke sichtbar. Es hat eine graublaue Hautfarbe, grünblaue Flügel und einen roten Nimbus. Auf eine engere Verbindung zwischen Evangelist und Symbol in irgendeiner Weise ist hier und auch im folgenden Bilde verzichtet worden. JOHANNES ist in strenger Vorderansicht mit seitlich erhobenen Armen dargestellt. Mit der Feder in der rechten und dem Buch in der flachgeöffneten linken Hand verkörpert er den jederzeit beliebt gewesenen repräsentativen Typus des Evangelistenbildes. Das Symbol erscheint ohne Buch. Es hat braungelbes Gefieder und grünblaue Flügel. Der Nimbus ist rot. Die Evangelisten tragen wie üblich ein Unterkleid und darüber ein weites, mantelartiges Tuch, das auf mannigfachste Weise um den Körper gelegt werden kann. Nur Markus hat noch ein drittes Gewandstück, ein besonderes Schultertuch angelegt, das rechts und links auf die Brust herabfällt, während in der Regel wie bei Lukas und Johannes der Mantel allein die Schulter bedeckt und über dem rechten Arm endigt. Ungewöhnlich ist das straff, fast panzerartig um den Oberkörper gezogene Oberkleid bei Markus, wofür mir eine Parallele nicht bekannt geworden ist. Am ehesten möchte man an geschnitzte Vorlagen denken, etwa in der Art zahlreicher karolingischer Majestasdarstellungen, die den bekleideten Oberkörper in Vorderansicht ähnlich stark betonen. Borten an den Kleidern wie bei Johannes sind schon immer üblich gewesen. Die Gewandfarben sind Grünblau, Graugrün und Purpur. Die Faltenlinien sind entweder schwarz oder der Farbe des Kleides entsprechend hell oder dunkel eingetragen. Die Gewandsäume sind teilweise leuchtend weiß. Die Füße sind überall nackt. Johannes ist als bärtiger Greis dargestellt, Markus und Lukas sind jugendlich, sie tragen kurzes, dunkelbraunes Haar und sind bartlos. Ihre Nimben verwenden abwechselnd Gold und Purpurrot, sind rot konturiert und mit einem weißen Punktrand verziert. Besondere Bedeutung gewinnt der Hintergrund, der von Bild zu Bild anders gemustert ist.

Da eine erschöpfende Untersuchung über die Ikonographie des Evangelisten-

Digitized by Google

bildes bisher immer noch fehlt, wird jede versuchte Einordnung von Evangelistenbildern in ihrem allseitigen Zusammenhang vorerst noch einen mehr oder weniger fragmentarischen Charakter behalten.

Die Evangelisten sind nicht bei der Niederschrift selbst oder einer anderen für sie üblichen Tätigkeit dargestellt, sondern immer im Augenblick vor der eigentlichen Handlung. Lukas öffnet soeben das Buch, um darin zu lesen und Johannes ebenso wie Markus befindet sich unmittelbar vor der Ausführung seines Vorhabens in einem Zustand geistiger Spannung, die der Künstler der individuellen Veranlagung der Dargestellten entsprechend verschieden stark auszudrücken bestrebt ist.

Die eigentliche Handlung nur anzudeuten und durch ein Vorstadium, das oftmals von einem Zwischenstadium nur sehr schwer unterschieden werden kann, um so eindringlicher zu gestalten, ist eine auf karolingische Anregungen zurückzuführende Art, die im 11. Jahrhundert, vor allem in Bayern, speziell in Salzburg, eine bewußte Ausbildung gefunden hat. Die in Frage kommende Gruppe von zunächst drei Handschriften, den Evangelienbüchern von St. Peter, Michelbeuren (das die verwandteste Erscheinung bietet) und Kloster Nonnberg, aus dem Anfang des Jahrhunderts hat Swarzenski (Die Salzburger Malerei, S. 24ff.) eingehend behandelt. In Norddeutschland ist es das Bernwardsevangeliar, das diesen Typus vertritt und der Hildesheimer Malerei, dem Evangelienbuch Nr. 33 und namentlich dem Evangeliar des Hozilo vermittelt hat. Es sind gewissermaßen nur Dialektunterschiede wie hier und dort, in Hildesheim und Bayern, der Augenblick vor der eigentlichen Handlung zum Ausdruck gebracht wird. Das Vorweisen der Feder und der damit verbundene Hinweis auf die kommende Tätigkeit ist im Bernwardscodex ganz besonders stark, am ausgeprägtesten im Johannesbilde, in den Vordergrund gerückt worden. Ob bei den mannigfachen Beziehungen Hildesheims und besonders des Bernwardscodex zu Bayern eine Beeinflussung durch den Süden angenommen werden darf, oder ob es als wahrscheinlicher zu gelten hat, daß die mehr oder weniger unmittelbaren Nachwirkungen karolingischer Schöpfungen hier und dort zu so überraschend verwandten Resultaten geführt hat, mag unentschieden bleiben. Es ist zudem im vorliegenden Falle von nur sekundärer Bedeutung, als sich die Evangelisten unserer Handschrift aus der Verschmelzung der in Hildesheim im Bernwardscodex und der Handschrift Nr. 33 vertretenen Typen unmittelbar herleiten. Einwirkungen des Hezilo-Evangeliars kommen nicht in Frage, da dieses, wie noch wahrscheinlich gemacht werden soll, später als unsere Blätter entstanden ist.

Der jugendliche Typus für Markus und Lukas, der dem 9. Jahrhundert geläufig gewesen ist, der im 10. Jahrhundert nur noch ausnahmsweise belegt werden kann, bedeutet im 11., 12. und 13. Jahrhundert ein Sonderfall. In der Regel wird lediglich einer von beiden, bald Markus, dann wieder Lukas, jugendlich, mit kurzen Haaren und langem Bart dargestellt. Andere, weniger oft vorkommende Fälle daß beide Evangelisten mit dunklem Haar und Bart erscheinen, können namentlich in Tegernseeer und Salzburger Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts nachgewiesen werden. Daß Johannes als Greis charakterisiert ist, entspricht einer seit dem 11. Jahrhundert aufkommenden, bald allgemeiner verbreiteten Sitte, die jedoch die bis dahin üblichen Darstellungsweisen, ihn jugendlich wiederzugeben wie vornehmlich im 9. Jahrhundert oder auch dunkelhaarig und bärtig, wie es im 10. Jahrhundert mehrfach beobachtet werden kann, nicht gänzlich hat verdrängen können. Es darf festgestellt werden, daß die Entwicklung im Abendland einen feststehenden Kanon für die Charakterisierung der verschiedenen Evangelisten, von einzelnen Typenreihen abgesehen, die auf lokalbegrenzte Bezirke oder auf eine engere Tra-

Digitized by Google

dition innerhalb bestimmter Schulen beschränkt geblieben sind, nicht hervorgebracht hat.

Die Symbole sind, wie fast allgemein üblich, nimbiert und mit Flügeln dargestellt. Das von ihnen gehaltene Buch kann wie hier geschlossen oder geöffnet sein, es kann durch eine Schriftrolle ersetzt werden oder wie beim Johannessymbol überhaupt fortfallen, ohne daß für die eine oder andere Art der Darstellung eine unbedingt feststehende ikonographische Reihe aufgestellt werden könnte. Am häufigsten findet sich noch der Adler ohne Buch oder Band, wie es im Godeskalk Evangeliar zum ersten Male belegt werden kann und auch später im 11. Jahrhundert in Handschriften der Reichenau, St. Gallens und Salzburgs nachweisbar ist. Bestimmter kann die Anbringung der Symbole in der oberen rechten Ecke gefaßt werden, die innerhalb der Entwicklung des Evangelistenbildes eine annähernd genau zu umgrenzende Bedeutung gewinnt. Die früheste mir bisher bekannt gewordene Ausprägung dieser Art findet sich in dem kurz nach dem Jahre 1000 entstandenen Evangelienbuch aus dem Kloster Nonnberg in München (Staatsbibl.: Clm. 15904).Sie findet sich ferner in der frühen, weiter oben schon genannten norddeutschen Handschrift Clm. 9475 (ebenfalls in München) und außer in unserem Codex nur noch in der Weingartner Handschrift A. a. 21 der Fuldaer Landesbibliothek, in dem nach St. Gallen gehörenden Evangelienbuch Clm. 11019 (München) und dem in Regensburg um 1080 entstandenen Evangeliar Heinrichs IV. im Krakauer Domkapitel (Cod. 208). Seine eigentliche Ausgestaltung hat dieser Typus erst im 12. Jahrhundert, ausschließlich in Süddeutschland, speziell in Bayern, erfahren, wo er die Mehrzahl der Handschriften beherrscht und von den Künstlern des 13. Jahrhunderts aufgenommen worden ist. Diese Entwicklung ist bedeutsam. Ein Kriterium bestimmter Art für unsere Handschrift, die an ihr teilnimmt, liefert sie jedoch nicht, da sich die genannte Art der Symboleinordnung im 11. Jahrhundert, dem unsere Handschrift angehört, in Norddeutschland ebenso wie in Süddeutschland findet und erst später eine mehr geographisch begrenzte Ausprägung erhalten hat.

Besondere Beachtung verdienen die ornamentierten Hintergründe, die nichts anderes als Nachahmungen gewebter Stoffe sein wollen. Hintergründe dieser Art sind in der Buchmalerei seit der Zeit des ausgehenden 10. Jahrhunderts beliebt geworden. Sie sind in erster Linie in Handschriften der von Vöge behandelten südwestdeutschen Gruppe sowie in Echternacher Arbeiten zur Ausbildung gekommen. In Süddeutschland können sie ferner in Handschriften St. Gallens und des Regensburger Kunstkreises, im Regelbuch von Niedermünster und im Uta-Codex nachgewiesen werden. In Norddeutschland finden sie sich im Hildesheimer Bernwardscodex, im Sakramentar Nr. 19 (Domschatz), in dem späteren, zwischen 1054 und 1079 entstandenen Hezilo-Evangeliar und schließlich auch in den vielleicht von Hildesheimer Arbeiten abhängenden Evangelienbüchern im Trierer Dom aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts (Cod. 137, 138, 139).

Die vielfache Verwendung von kostbaren Stoffen, Teppichen und Geweben aller Art, zumeist orientalischer Herkunft, in den Kirchen beim Gottesdienst mußte es nahelegen, die hier gebotene Pracht auch der Malerei nutzbar zu machen. Am deutlichsten zeigt das Markusbild diese Zusammenhänge. In mattroten Kreisscheiben auf purpurfarbigem Grund stehen gleichfalls purpurrot Ornamente, Tiere, vielleicht Löwen, mit erhobener rechter oder linker Vordertatze, und Vögel in verschiedenenStellungen. Zwischen den einzelnen Kreisen, sowie an ihren Berührungspunkten sind rote, kreisrunde Tupfen eingefügt, die wesentlich dazu beitragen, den Eindruck schematischer Aneinanderreihung zu vermeiden und den Hintergrund als

Digitized by Google

geschlossene Einheit empfinden zu lassen. Der interessante Wechsel in den Füllungen, die Vermeidung jeder Schematisierung trotz der sich gleichbleibenden Grundbewegung der Löwen, ferner die eigenartige Verschiedenheit der beiden Vögel läßt vermuten, daß der Künstler ein ihm bekannt gewesenes Gewebe mit all den kleinen hierfür eigentümlichen Einfällen und Launen hat wiedergeben wollen, während umgekehrt, sofern man hierin eine reine Gedächtnisschöpfung erkennen will, ein schematischer Aufbau das natürlichere sein müßte, der alle Einzelheiten pedantisch gegeneinander abwägt und von allen Zufälligkeiten in den Bewegungsmotiven, wie sie hier vorkommen, sicherlich hätte freibleiben müssen. Parallelerscheinungen in Handschriften, die ebenfalls gewebte Stoffe mit figürlichen Motiven nachahmen, bieten vor allem der Eptermacensis in Gotha, mit ganz verwandten Arabeskenmotiven, der Uta-Codex (München, Clm. 13601) mit dem Erhartbild und eine Evangelienhandschrift des späten 11. Jahrhunderts in der Fuldaer Landesbibliothek (A. a. 21), vielleicht kölnischen Ursprungs, die eine Schmuckseite in viereckige Felder teilt und je zwei einander entsprechende Löwen nebeneinander stellt. Von erhaltenen Geweben kommt ein spätantiker Seidenstoff in Sens aus dem 5. Jahrhundert n. Chr., den Falke im ersten Bande seiner Kunstgeschichte der Seidenweberei (Abb. 55) abbildet, dem Hintergrunde unseres Bildes am nächsten. Besonders verwandt ist das Ornament. Tiere mit erhobener Vorderpfote und Vögel wechseln miteinander ab. Es ist ein Stück, das sich im Stil den Arbeiten von Antinoe des 6. Jahrhunderts nähert, die namentlich auch eine Aufteilung der Fläche in Kreise bevorzugen. Namentlich das von Falke, a. a. O., S. 22 abgebildete Stück im Lyoner Textilmuseum wird in diesen Zusammenhang gestellt werden müssen. In solchen Arbeiten werden die ersten Ansätze zu Geweben zu suchen sein, die möglicherweise in byzantinischer Umgestaltung unserem Künstler vorgeschwebt haben, da gerade auch an byzantinischen Stoffen, namentlich des 10. Jahrhunderts, eine besondere Vorliebe für eine Aufteilung der Fläche in Kreise beobachtet werden kann. Wesentlich einfacher ist der Hintergrund des Lukasbildes. In senkrecht verlaufenden, durch schmale Streifen abgetrennte Bänder sind abwechselnd übereck gestellte Rechtecke und Kreise aneinandergereiht und mit roten Punkten verziert. Die Musterung steht hellgrün auf dunkelgrünem Grund. Ornamentierungen dieser Art sind nicht gerade häufig und in genau entsprechender Weise nicht ein zweites Mal zu belegen. Am verwandtesten sind die Hintergründe der schon mehrfach genannten Evangelienhandschrift Nr. 18 im Hildesheimer Domschatz, in der breitgestreifte Hintergründe eine besondere Ausbildung erfahren haben. Die Hintergrundfläche des Johannesbildes wird durch rechtwinklig sich kreuzende Doppelbänder in Felder aufgeteilt, in die jedesmal eine vom Rahmen überschnittene, für sich wieder gerahmte Rosette gestellt ist. Der allgemeineren Verwandtschaft des Hintergrundes im Lukasbilde mit dem Bernwardscodex stellt sich mit diesem Bilde ein enges Abhängigkeitsverhältnis von dem Johannesbild (Abb. 5) und einer der reich ausgestatteten Zierseiten, die das gleiche Rosettenmotiv verwendet, desselben Codex an die Seite. Rosetten und Rahmenbänder stehen hellrot auf Purpur mit vereinzelt vorkommenden schwarzen Konturen. Die Zierkreise auf den Leisten sind rot. Selbständig gegenüber dem Bernwardscodex ist die Rahmung jeder einzelnen Rosette, wodurch die Fläche zur abschließenden, festgefügten Wand wird, wogegen das Wandbehangartige der Vorlage nur noch geahnt werden kann. Das Rosettenmuster als solches ist alt und in der Bildnerei ebenso wie in der Malerei allgemein gebräuchlich. In der abendländischen Malerei kann es seit den Anfängen in der merowingischen Zeit, besonders in der Schule

Digitized by Google

Abb. 5. Bild des Evangelisten Johannes und Himmelfahrt Christi. Hildesheim, Domschatz, Hdschr. Nr. 18. (Phot. Bödecker, Hildesheim).

Abb. 6. Bild des Evangelisten Lukas und Kreuzigung Christi. Hildesheim, Domschatz, Hdschr. Nr. 18. (Phot. Bödecker, Hildesheim).

Zu: E. F. Bange, Eine frühromanische Evangelienhandschrift mit Malereien des Hildesheimer Kunstkreises.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. Phot. Bödecker-Hildesheim

Das Wort bei Gott.
Hildesheim, Domschatz, Hdschr. Nr. 18.

Abb. 8. **Phot. Bödecker-Hildesheim.**

Widmungsbild (rechte Hälfte).
Hildesheim, Domschatz, Hdschr. Nr. 18.

Zu: E. F. Bange: Eine frühromanische Evangelienhandschrift mit Malereien des Hildesheimer Kunstkreises.

Digitized by Google

Digitized by Google

von Luxeuil, immer wieder beobachtet werden. Als Musterung von Hintergründen im engsten Nebeneinander wie hier hat dieses Motiv bisher nur im Bernwardscodex nachgewiesen werden können, unter dessen Eindruck der Künstler unserer Blätter gestanden haben muß.

Außer den Evangelistenbildern enthält die Handschrift noch zwei durch den Inhalt der Texte, des Lukas- und des Johannesevangeliums, bestimmte Darstellungen.

Zunächst eine Kreuzigung mit Maria, Johannes und den Personifikationen des Mondes und der Sonne vor purpurfarbigem Grunde, die sich mit dem Lukasbilde auf der Rectoseite desselben Blattes befindet und mit diesem das Evangelium eröffnet. Maria trägt schwarze Schuhe, ein langes, den Körper schlauchartig umschließendes grünes Kleid, das mit einer senkrecht verlaufenden goldenen Borte und roten Ärmelaufschlägen verziert ist, sowie ein weißes Kopftuch, das die Haare verdeckt. Ihr Haupt schmückt ein goldener Nimbus, der mit einem weißen Punktrand versehen ist. Ihre linke Hand stützt die Wange, die rechte weist mit ausgestrecktem Zeigefinger auf Christus. Johannes in einem grünen Gewand mit purpurrotem Umhang vertritt ebenso wie Maria den an dieser Stelle üblichen Typus. Er ist bartlos, hat kurzes, wolliges Haar und ist wie Maria nimbiert. Während die linke Hand ein Buch hält und für den Ausdruck der Figur nicht mitspricht, bedeutet die flachgeöffnete rechte Hand Entsetzen und schmerzliches Trauern. Christus trägt einen purpurroten, mit goldenen Umschlägen und weißen Säumen verzierten Schurz. Er steht mit den Füßen fest auf dem Suppedaneum auf und hat mit wagerecht ausgestreckten Armen mehr die Haltung eines Stehenden, als eines Hängenden. Aus vier Nagelwunden tropft Blut. Die Brustwunde fehlt. Christus ist bartlos dargestellt und trägt langes, in Strähnen auf die Schultern herabfallendes Haar. Auch hier ist der Nimbus vergoldet und mit weißen Randpunkten verziert. Oberhalb des Kopfes ist eine leere Inschrifttafel angebracht. In den Ecken rechts und links erscheinen die Personifikationen von Sol und Luna in glorienartiger Einfassung. Sie sind grün gekleidet, haben die rechte Hand flachgeöffnet erhoben und halten in der linken entzündete Fackeln. Am Fußende des Kreuzes erscheint der Kopf eines Ochsen.

Das Kreuzigungsbild hat abendländischen Charakter. Christus ist bartlos, hat die Augen weit geöffnet, die Füße stehen auf einer Fußbank (wie es sich ursprünglich vielleicht von Byzanz herleitet, seit der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts im Abendland aber ganz allgemein üblich ist), und am oberen Ende des Kreuzes die Inschrifttafel. Es ist die einfache Kreuzigungsdarstellung ohne historisches Beiwerk, das namentlich in Darstellungen des 10. und auch noch des 11. Jahrhunderts in erster Linie auf Elfenbeinen beliebt gewesen ist, das aber im Verlauf des 11. und 12. Jahrhunderts mehr und mehr zurücktritt und im 13. Jahrhundert gänzlich ausscheidet. Die Personifikationen von Sol und Luna tragen am Kopfe die sie charakterisierenden Abzeichen, die Strahlen der Sonne und die Mondsichel. Die rechte Hand haben beide im gleichen Gestus wie Johannes erhoben, in der linken halten sie Fackeln, die aufrecht wie hier oder gesenkt gehalten werden und seit dem 9. Jahrhundert in den verschiedensten Schulen und Gegenden des Abendlandes beobachtet werden können. Während die verschiedenen, unser Kreuzigungsbild auszeichnenden Elemente in den beiden entsprechenden Darstellungen des Bernwardscodex zwar ihre Parallelen haben, auf einen unmittelbaren Zusammenhang aber nicht zwingend schließen lassen, gibt der Stierkopf am Fußende des Kreuzes einen Hinweis ganz bestimmter Art. Im Lukasbilde des Bernwardsevangeliars (Abb. 6) ist das Lukassymbol in unzweideutige Verbindung mit dem

Digitized by Google

Kreuzigungsbilde gebracht worden. Der Hinweis H. H. Jostens in seinen Studien zum Bernwardsevangeliar S. 31 (Straßburg 1909) auf die Bedeutung des Ochsen als Opfertier und seine Erklärung an dieser Stelle auf Grund der hymnologischen Dichtung ist sicherlich richtig. Dieser sonst an keiner anderen Stelle zu belegende Fall einer Vereinigung von Lukassymbol und Kreuzigung läßt im Verein mit den bisher von Bild zu Bild betonten Zusammenhänge mit dem Bernwardsevangeliar, die in dem noch zu besprechenden letzten Bild der Handschrift bestimmteste Gestalt annehmen werden, ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis unserer Darstellung von diesem Codex zwanglos erkennen. Wie wichtig dem Künstler das Evangelistensymbol an dieser Stelle erschienen sein muß, wird durch die besondere Rahmenausbuchtung und die damit gewonnene ausdrückliche Betonung noch ganz besonders zum Ausdruck gebracht. Die im Hildesheimer Codex auf einer Blattseite vereinigten Darstellungen sind in unserer Handschrift, vielleicht als Folge des ungleich kleineren Formates, auf zwei Blattseiten (77a und b) verteilt worden. Daß auch diese Zusammenstellung, die ebenfalls nicht wieder belegt werden kann, nur unter dem Eindruck des Bernwardscodex von unserem Künstler gewählt sein kann, wird keiner besonderen Begründung bedürfen.

Wie dem Bild des Evangelisten Lukas ist auch dem Evangelisten Johannes eine aus dem Sinn des Evangeliums heraus zu verstehende Darstellung beigegeben worden. Sie bedeutet „das Wort bei Gott", findet sich ebenso in genau dem gleichen Zusammenhang im Bernwardsevangeliar und liefert durch ihre formale Übereinstimmung der Hauptfigur mit der Darstellung im Bernwardscodex eine letzte, in gewissem Sinne mathematisch faßbare Bestätigung des von uns angenommenen Abhängigkeitsverhältnisses unserer Bilder von den Malereien des Hildesheimer Codex.

Innerhalb einer rechteckigen Leistenrahmung sitzt Gottvater auf der Weltkugel, von einer Glorie umstrahlt, vor purpurfarbigem Hintergrund, aus dem Weltkugel und Glorie dunkel- und hellgrün mit grünweißen Rändern hervorleuchten. Ober- und Untergewand sind weißgrün und gelbbraun. Er ist bartlos und trägt langes, in Strähnen auf die Schultern herabfallendes Haar. Sein Haupt schmückt ein schwarz konturierter, mit weißen Punkten verzierter roter Nimbus mit goldenem Kreuz. In der rechten Hand hält er eine goldene Scheibe mit der Darstellung eines rot nimbierten, weißen Lammes. In der linken hält er ein Buch. Weltkugel und Glorie werden von fünf Engeln gehalten, die grüne Kleider tragen, mit weißen Nimben geschmückt sind und abwechselnd grüne und weißgraue Flügel haben. Mattrote, aus dem Hintergrund ausgesparte Kreise schweben gleich Gestirnen rechts, links und unterhalb der Hauptfigur. In den Ecken in gleichfalls ausgesparten Quadraten sind die vier Evangelistensymbole untergebracht. Der Homo ist den Engeln entsprechend grün gekleidet. Der Adler hat purpurrotes Gefieder und weißgelbe Fänge, Ochse und Löwe, die sich ihrer Stellung nach nicht unterscheiden, sind purpurrot und hellgelb. Alle haben weiße Nimben und grauweiße oder rote Flügel.

Die Abbildungen (7 und 11) beider Darstellungen auf Tafel III und IV, der Berliner Handschrift und des Bernwardscodex lassen über die Abhängigkeit der Hauptfigur unseres Bildes von der des Hildesheimer Evangeliars keinen Zweifel. Die Abänderungen gegenüber der Vorlage sind gering und aus dem Streben nach möglichster Selbständigkeit innerhalb bestimmter, vielleicht durch den Auftrag gezogener Grenzen verständlich. Die Scheibe mit dem der Vorlage gegenüber formsicher gezeichneten Lamm wird weiter unten gehalten, das Buch, dessen Auf-

Digitized by Google

schrift nicht wiederholt wird, hat eine perspektivische Korrektur erfahren. Die Unterschenkel sind gegenüber dem Vorbild besonders stark betont und durch die neu eingeführte Falte zwischen den Knien wird der Unterkörper in die Breite gezogen. Die Fußstellung, die der des Johannes im zugehörigen Evangelistenbild entspricht, verlangt deutlich eine Stütze, entweder eine Bank oder eine Bodenerhöhung wie im Bernwardscodex. Das Nimbenkreuz überschneidet nicht mehr den Kontur und die Krone ist fortgelassen. Die drei Kreisscheiben entsprechen den Sternen der Vorlage. Die Engel in der hier vorliegenden Auffassung und die Evangelistensymbole fehlen in der Hildesheimer Darstellung. Es sind Anklänge an Majestasdarstellungen, die an dieser Stelle verständlich sind. Für die Ikonographie der Szene kann auf die schon genannte Untersuchung H. H. Jostens zum Bernwardsevangeliar verwiesen werden. Unsere Darstellung gewinnt dadurch an Bedeutung, daß sie eine Vermischung der beiden von Josten gekennzeichneten Typen darstellt, die durch das Bernwardsevangeliar auf der einen und dem Wyschherader Codex der Prager Universitätsbibliothek (Cod. XIV, A. 13) auf der anderen Seite vertreten werden. Dem Bernwardscodex mit seinen zahlreichen, die Hauptfigur begleitenden, lediglich symbolisch zu verstehenden Darstellungen und dem Wyschherader Codex, der sich auf die Hauptfigur mit segnend erhobener rechten Hand und mit einem Buch in der linken Hand, die von Engeln gehaltene Mandorla und die Evangelistensymbole beschränkt. Da die Prager Darstellung später ist als unsere und diese deutlich zu dem dort vertretenen Typus Beziehungen aufweist, ist es wichtig festzustellen, daß die zeitliche Fixierung seines Auftretens innerhalb der abendländischen Malerei eine Verschiebung erfährt, die nicht an die Datierung unseres Blattes, das diesen Typus als bekannt voraussetzt, gebunden ist.

Die stilistische Erscheinung bestätigt die bisherigen Untersuchungsergebnisse. Sie stellt den Künstler in den Hildesheimer Kunstkreis des 11. Jahrhunderts und ermöglicht eine annähernd genaue Datierung der Bilder. Es wird sich ergeben, daß sich ihre künstlerische Erscheinung aus dem Zusammenfluß der unter Bernward tätigen Kräfte, wie sie uns durch das Bernwardsevangeliar (Nr. 18) auf der einen und der Guntbaldgruppe, der sogenannten Bernwardsbibel (Nr. 61), dem Evangelienbuch Nr. 33 und dem Sakramentar Nr. 19, auf der anderen Seite bekannt sind, erklärt werden muß.

Die Proportionen der sitzend dargestellten Personen, der Evangelisten also, zeigen starke Verwandtschaft mit den Evangelisten des schon genannten Evangelienbuches Nr. 33 und ein Vergleich des Johannesbildes (Abb. 3) mit dem Matthäus dieses Codex (Abb. 10) wird die bestehenden Zusammenhänge unschwer erkennen lassen. Es ist namentlich das Verhältnis von Ober- und Unterkörper zueinander, die Betonung des Kopfes dem Körper gegenüber und ganz besonders auch die Beweglichkeit in erster Linie der Arme und Hände, die meist weitausholende Gebärde und die Art der Bewegung in den Gelenken. Anders der Bernwardscodex, dessen zwar einheitlicher gesehenen Gestalten immer eine kleinliche Ängstlichkeit verraten, der die Akzente anders verteilt und namentlich dem Kopf dem Körper gegenüber eine wesentlich andere, unbedeutendere Rolle zuweist. Die im Gegensatz zu den Sitzfiguren schlanken und mehr eleganteren Standfiguren stehen dagegen in der Nachfolge des Bernwardscodex, wofür sich gerade in Abbildung 6 mit dem Bild des Evangelisten Lukas und der Kreuzigung eine Reihe der überzeugendsten Parallelen finden. Ferner darf auf eine mögliche Beeinflussung durch das einzige Bild der Bibel Nr. 61 (Abb. 9) hingewiesen werden, dessen Gestaltenbildung, obwohl im Vergleich mit den entsprechenden Figuren im Bernwardscodex

Digitized by Google

Ferner ein Drang nach modellierender Gewandbehandlung mit Hilfe der Farbe und damit im Zusammenhang der Wunsch, den vom Gewand bedeckten Körper, wie beispielsweise im Markusbilde, möglichst zu betonen oder anders in den Abb. 3 und 11, in denen es zu Kompromissen mit den flächig-dekorativen Tendenzen kommt. Dieses Hin und Her ist kein Arbeiten mit geläufigen Formeln innerhalb der Grenzen bestimmter Gestaltungsabsichten. Das flächig-dekorative Faltensystem, das mit Rot und Schwarz rein schematisch auf eine ebenfalls rot, weniger oft schwarz konturierte Gewandfläche aufgetragen wird, entspricht ganz und gar dem Bernwardscodex, der namentlich in den unter dem Kreuz stehenden Figuren oder in Abb. 8 eine ganz entsprechende Behandlung zeigt. Der modellierende Gewandstil, der mit farbigen Mitteln arbeitet und bemüht ist, die faltenzeichnende Linie auszuschalten, der die Kleidermassen bläht, in den Falten wühlt, hat seine stärkste Ausprägung in südwestdeutschen Werken vom Anfang des Jahrhunderts gefunden. In Hildesheim zeigen sich die ersten bescheidenen Ansätze in der Bibel Nr. 61, in dem Sakramentar Nr. 19 und in dem zeitlich zwischen Bibel und Sakramentar anzusetzenden Evangelienbuch Nr. 33, das 1011 datiert ist. Es sind aber lediglich noch tastende Versuche, indem nur schrittweise von dem rein flächig linearen Stil abgerückt wird und zunächst an Stelle roter oder schwarzer Einzeichnungen Faltenlinien und Bäusche zwar im Lokalfarbenton, aber unvermittelt und hart aufgetragen werden und von einer langsamen, allmählichen Aufhellung der Farben noch keineswegs gesprochen werden kann. Erst in dem zwischen 1054 und 1060 etwa entstandenen Hezilo-Evangeliar (Domschatz Nr. 34) liegt dieser Stil ausgebildet vor und zwischen diesem und den frühen Hildesheimer Arbeiten steht der Künstler unserer Blätter. Er haftet am Alten, versucht das in Hildesheim bisher noch unverstandene Neue zu meistern und führt in einigen Bildern bis unmittelbar an das Hezilo-Evangeliar heran, dem er den Boden bereiten hilft. Die zeitliche Einordnung ist damit annähernd gegeben. Die Blätter dürften um die Mitte des Jahrhunderts kurz vorher oder nachher entstanden sein.

Maltechnisch bieten sie außer dem verschiedentlich bereits Gesagten nichts eigentlich Erwähnenswertes. Es handelt sich um Deckmalereien mit Farben bester Qualität. Aufgelegtes Gold, das rote Untermalung zeigt, ist verschiedentlich abgeblättert, überall aber von ursprünglicher Leuchtkraft. Die Farben sind dickflüssig und erscheinen im Auftrag zäh und spröde. Den farbigen Gesamtcharakter bestimmt ein mit Vorliebe verwendetes kalkiges Weiß, das die Farben mehr oder weniger durchsetzt oder auch ungemischt auftritt, sowie eine Bevorzugung heller, besonders grüner Farben, während warme, emailleartige Töne nur vereinzelt vorkommen und überstimmt werden. Die bisherigen Ergebnisse, namentlich die zeitliche Einordnung, werden durch die farbige Einstellung nur bestätigt. Sie steht ebenso, wenn auch weniger nachhaltig, unter dem Eindruck der warmen, zurückhaltenden, auf flächige Wirkung eingestellte Farbengebung des Bernwardscodex, wie der lebhaften, von auswärts, mit großer Wahrscheinlichkeit von Süden her eindringenden aufgehellten Farbengebung, mit der eine Auseinandersetzung angebahnt wird, die aber erst im Hezilo-Evangeliar zum Abschluß gelangt.

Kurz zusammengefaßt sind die Ergebnisse folgende: der Codex selbst stammt aus dem Anfang des Jahrhunderts und scheint im Westen, vielleicht in Köln, entstanden zu sein. Wie er nach Hildesheim gelangt sein kann, ist im einzelnen erörtert worden. Etwa um 1050 ist er aus irgendeinem Grunde mit Malereien ausgestattet worden, deren künstlerische Erscheinung enge Abhängigkeit und freischaffende Selbständigkeit charakterisiert, und die sich deutlich zwischen die Hil-

Digitized by Google

Abb. 9. Phot. Bödecker-Hildesheim

Titelblatt zur Bernwardsbibel.
Hildesheim, Domschatz, Hdschr. Nr. 61.

Abb. 10. Phot. Bödecker-Hildesheim

Bild des Evangelisten Mathäus
Hildesheim, Domschatz, Hdschr. Nr. 33

Abb. 11. Das Wort bei Gott.
Berlin, Kupferstichkabinett, Hdschr. 78. A. I.

Abb. 12. Bild des Evangelisten Markus.
Hildesheim, Domschatz, Hdschr. Nr. 34
(nach Jostan)

Zu: E. F. Bange, Eine frühromanische Evangelienhandschrift mit Malereien des Hildesheimer Kunstkreises

Digitized by Google

Lichtdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden

Digitized by Google

desheimer Arbeiten vom Anfang des Jahrhunderts (dem Bernwardscodex und die Handschriften der Guntbaltgruppe) und das Hezilo-Evangeliar stellen. Über die fernere Geschichte der Handschrift herrscht Unklarheit. Das Fragment eines Dedikationsverses aus dem 16. Jahrhundert am Anfang der Handschrift ergab keine Aufschlüsse bestimmterer Art.

Für unsere Kenntnis der von Bernward geschaffenen und im weiteren Verlauf des 11. Jahrhunderts in Hildesheim blühenden Malstube sind die Blätter der Berliner Handschrift ein Gewinn von Bedeutung.

Digitized by Google

VIERZEHNHEILIGEN UND NERESHEIM.

ZUR WÜRDIGUNG DER RAUMPHANTASIE DES BALTHASAR NEUMANN

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln in Lichtdruck

Von OTTO HÖVER

In der Mittelachse von Vierzehnheiligen[1]) schließen sich drei Langovale aneinander. Die mittlere, größte Ellipse umschließt den Gnadenaltar der vierzehn Nothelfer, dessen Grundriß eine hufeisenförmige Gestalt hat. Gemäß dem Thema der Wallfahrtskirche ist der Altar in die Mitte des ganzen Gefüges gerückt, beherrschendes Zentrum. Das Einzigartige der Neumannschen Leistung besteht darin, die Basilika der Idee der zentralen Wallfahrtskirche mit allen Mitteln und Künsten dienstbar gemacht zu haben. An sich ist die gesamte Ostpartie nichts anderes als eine Dreikonchenanlage (in den Ecken zwischen den Konchen liegen Sakristeiräume). Die seitlichen Apsiden sind in drei Seiten des Sechsecks geschlossen, innen ergänzt man, angeregt durch die Gurtungen der Decke, volle Kreisräume. Diese zentralisierte Mehrapsidenanlage hätte bescheidenen und konservativen Ansprüchen völlig genügen können sowohl für die Zwecke der Wallfahrtskirche wie für die in einer höheren Sphäre liegende Verwirklichung kreisender Bewegtheit. Im Würzburger Käppele mußte sich Neumann mit einem zentralen Dreikonchenbau als Wallfahrtsstätte begnügen[2]). Doch seine Phantasie strebte weiter. In Vierzehnheiligen darf er seine ganze raumkünstlerische Kontrapunktik entfalten. Das Langhaus soll das Zentrum enthalten, und das Geheimnis der synkopischen Rhythmik der Räume von Haupt- und Nebenschiffen besteht wohl darin, daß in dem dreischiffigen Langhaus die Haupt- und Nebenovale gegeneinander verschoben sind; wichtiger aber ist, daß die große Raumellipse über dem Gnadenaltar nichts anderes zu sein scheint als eine in das Langhaus transponierte Vierung. Neumann ist kühn genug, an der Stelle der Vierung nur tangierende Gurtbögen zu geben, die gleich windgebauschten Bändern von einem Kämpferpunkt zum gegenüberliegenden flattern, zueinander streben und nach leichter Berührung sich wieder fliehen wie die bunten Fähnchen an den Stäben von Schäfer und Schäferin beim zierlichen Tanzspiel. Die von der Bewegung der Umräume aufgewühlten zentrifugalen Wellen kommen hier gleichsam zur Interferenz. Wo sonst ein Italiener des Hochbarock sich mit einer Langhauskirche nach dem Schema des Gesù abzufinden hatte und gleichzeitig die Bedingungen einer Wallfahrtskirche größten Stils erfüllen mußte, da blieb ihm immer die Vierung sakrosanct, kultliches wie raumkünstlerisches Zentrum[3]) Als Bernini in dem durch Maderna neuredigierten Langbau von S. Peter sein Tabernakel aufstellte, gab er sich zwar alle Mühe, den Sinn des Zentralwerkes von Michelangelo wiederherzustellen, machte aber eine Konzession an den Langbau insofern, als er das Tabernakel nicht lotrecht unter den Kuppelscheitel stellte, sondern es nach dem Chor hin etwas verschob. Das war echt italienisch, die Längsachse mußte so oder so die Dominante bleiben.

Neumann nimmt umgekehrt den Gnadenaltar nach vorn in das Langhaus, arbeitet sonach fast wörtlich der Longitudinalität entgegen und denkt von diesem Zentrum im Langhaus das ganze Raumgefüge: ein köstliches Gehäuse um die heiligste Stätte.

(1) Bei Lichtenfels am Main, Oberfranken, B.-A. Staffelstein; erbaut von 1743 bis 1772.

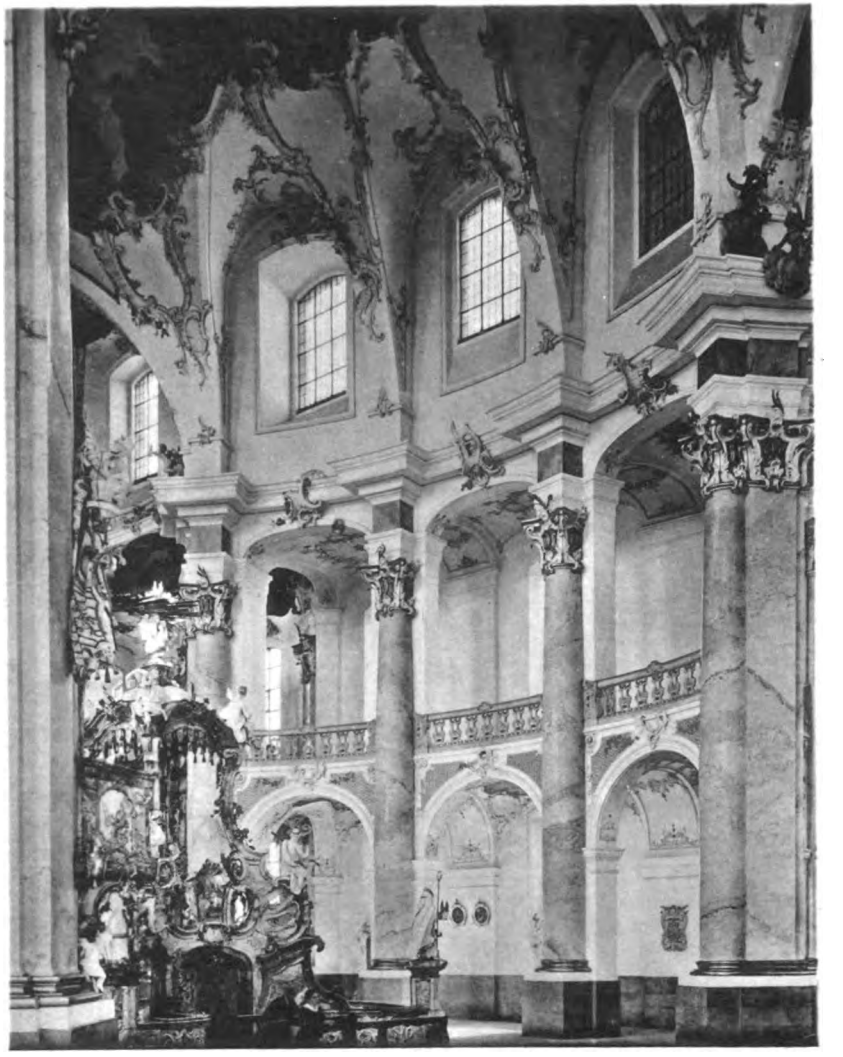
(2) Vgl. auch A. Feulner, Balthasar Neumanns Rotunde in Holzkirchen, konstruierte Risse in der Barockarchitektur, Zeitschr. f. Gesch. d. Archit., Bd. VI.

(3) Das gilt selbst für Guarini; vgl. seinen Kirchenbau S. Maria della Divina Providenza in Lissabon.

Digitized by Google

1. Vierzehnheiligen: Blick von der Orgelempore nach Osten

(photo. cand. hist. art. Schlegel)



4. Vierzehnheiligen: Teilstück der nördl. Langseite des Mittelovals

(photo. cand. hist. art. Schlegel)

Zu: Otto Höver, Vierzehnheiligen und Neresheim. Zur Würdigung der Raumphantasie des Balthasar Neumann

Lichtdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

Digitized by Google

3. Vierzehnheiligen: Blick in die „Vierung" und in den Nordflügel des „Querschiffs"
(photo. cand. hist. art. Schlegel)

2. Vierzehnheiligen: Blick nach Westen durch den Mittelraum mit Gnadenaltar
(photo. cand. hist. art. Schlegel)

Zu Otto Höver, Vierzehnheiligen und Neresheim. Zur Würdigung der Raumphantasie des Balthasar Neumann

K. Bd. I 1922

Lichtdruck v n Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

Digitized by Google

Die um dieses Zentrum kreisende Bewegung überträgt dann diktatorisch ihre Kraft auf alle umgrenzenden Teile; die Kolonnaden geraten in konkave Schwingungen. Das ist sicher nicht zum Vorteil für die Abseiten, aber was tut das. Die unmöglichen Konvexräume der Seitenschiffe werden gar nicht um ihre Existenz gefragt, wo die dynamischen Kurven des Hauptraumes allein den Ton angeben. Es kommt nicht darauf an, daß die Teilräume als solche in ihrer architektonischen Gegenständlichkeit zu Vollräumen ergänzt werden — das mochte bei den Italienern gelten —, sondern es handelt sich darum, daß die kreisenden Kurven der Bewegung gefühlt und im Geiste ergänzt werden.

Indem nun in der mittleren, hufeisenförmigen Hauptapside noch ein mächtiges Altarwerk installiert ist, das mit seinem plastisch-figürlichen und tektonischen Apparat ein eigenes Konzert ausführt, haben wir es eigentlich mit zwei kultlichen und räumlichen Zentren zu tun. Die von diesen Zentren ausstrahlenden Kräfte agieren äußerlich genommen gegeneinander, scheinen sich sogar gegenseitig auszuschließen, was in dem Kampf der gegeneinander geführten Gurtungen zum Ausdruck kommt, dennoch beseitigt die allerfüllende Bewegtheit des Ganzen jeden Konflikt. Die Zweiheit der kultlichen Zentren geht in der Einheit der künstlerischen Dynamik auf, wie diese ebenfalls alle Körperformen, alles Dekorative sich untertan gemacht hat. Selbst am Außenbau müssen die Strebebögen über den Seitenschiffen den inneren Raumellipsen folgen. Je zwei Paar Strebemauern sind windschief verdreht. Die Kraft der Bewegung des Hauptraumes um den Gnadenaltar reicht dann vollständig aus, um das Choroval in seinen Wirbel hineinzuzwingen. Schließlich gehört der hintere Altarbau mit seinen Umrahmungen unmittelbar zum Gehäuse des Gnadenaltares. Vom Eingang der Zweiturmfront aus rollen die Kurven kontinuierlich durch alle Ovalräume und werden vom rückwärtigen Altar hohlspiegelartig reflektiert und auf ihr eigentliches Zentrum im Mittelraum hingewiesen.

Faßt man den Gesamtraum von Vierzehnheiligen nur unter dem Gesichtspunkt einer „Vielbildigkeit" auf[1]), so überwiegt natürlich der Eindruck der Unruhe. Der Raum ist bis zum Übermaß vollgestellt mit tektonischen Körpern. Und doch ist diese Unruhe nichts anderes als das ewige Kreisen der Kurven. Die vielfältige körperliche Gliederung hindert die Bewegtheit nicht, macht ihr im Gegenteil Platz und legt die Mittelpartien, das eigentliche Feld der Kurven, vollkommen frei. Was von der Komplizierung des Körperformenapparates aus leicht negativ gedeutet wird, gewinnt vom Erlebnis der rhythmischen Pulsationen des Raumes her einen eminent positiven Wert. Auch die Vielfenstrigkeit wurde bei Vierzehnheiligen gerügt (Dehio). Wir meinen, daß gerade die durch sie gewährleistete Lichtfülle jene Unkörperlichkeit des Aufbausystems bewirkt, die das geniale Werk des Neumann wie aus lauter Wolken gebaut erscheinen lassen. Man muß das etwa an einem klaren Frühlings- oder Herbsttage erlebt haben. Ist infolge der Durchlichtung des Ganzen, durch die Überstrahlung den Pfeilern, Säulen sowie den dekorativen Einzelheiten ihre Konsistenz genommen, ist die Schwere der Materie überwunden, so kann von einer Beunruhigung, von einer Störung des eigentlichen Raumerlebnisses nicht mehr die Rede sein. Schließlich sind alle Lichtquellen auf das sakrale Zentrum des Gnadenaltares bezogen. Die Tambourkuppel der Italiener gab immer eine gesammelte, ruhige Beleuchtung, fast eine Materialisierung, weil Kanalisierung des Lichtes. Für Neumann kommt die Kuppel als direkte Licht-

(1) Vgl. Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig und Berlin 1914.

Digitized by Google

quelle gar nicht in Betracht. Er verschmäht es, aus einem Tambour ein gesammeltes Strahlenbündel wie aus einem Scheinwerfer auf das Allerheiligste zu werfen. Er taucht lieber das Ganze in eine höchste Lichtflut, die durch viele Öffnungen rauschend hereinbricht und sich doch in einem unwägbaren Zentrum vereinigt. Für den Standpunkt in diesem Zentrum (etwa im Mitteloval) erscheinen die meisten Lichtquellen verdeckt. Auch darf man nicht vergessen, daß die Vielfenstrigkeit dazu dient, die Außenwände nach Möglichkeit zu negieren, also ein gotisches Prinzip nach barocker Auffassung umgemodelt ist.

In der Abteikirche zu Neresheim[1]) ist der Gesamtraum in ein Gefüge von sieben ellipsoiden Teilräumen aufgelöst. Langhaus und Chor sind als vollkommen gleiche Hälften in je zwei querovale Kompartimente zerlegt. Das demgemäß genau in der Mitte des Ganzen liegende Längsoval der Vierung ist als beherrschendes Zentrum ausgestaltet. Der Raum weitet sich mächtig aus. Die Ovale des Langhauses sind wie ein allmählich vorbereitendes Crescendo, die des Chores wie ein langsam abklingendes Decrescendo für die eine geweitete Raummitte. Die flankierenden kurzen Transseptarme sind dann für sich als kleinbemessene Langovale geformt. Die Abseiten des ganzen Langraumes sind nur noch schmale Gänge. Ja, eigentlich ist die Wandung nur in zwei Schichten zerlegt. Dazwischen bleibt ein Laufgang frei, der in schmalen Galerien wiederholt wird. Selbst über dem Kranzgesims sind in den Ansätzen der Gurtbögen über den Pfeilern Durchlässe angebracht und lassen eine Kommunikation zu. Die schmale Zone des Umganges ist alles, was von dem Abseitenschema der Münchener Michaelskirche[2]) übriggeblieben. Die Analogie mit der Wandzerlegung — Laufgänge zwischen zwei Wandschichten — in der Lichtgadenzone bei den Basiliken normannischer Protogotik ist frappant.

An den Außenwänden zählt man im Langhaus wie im Chor je vier Fensterachsen; dieses vierteilige System der äußeren Schichten der schmalen Abseiten muß sich aber der Zweiheit der Querovale des Mittelschiffes unterordnen. Die Pfeiler der inneren Wandschicht bilden die Vermittlung. Sie lassen nämlich nur drei Öffnungen frei. Je zwei entsprechende Öffnungen dieses inneren Pfeilersystems flankieren alterierend die Mitte der Querovale. Auf die mittlere Öffnung treffen jeweils im Langhaus und im Chor tangierende Gurtbögen. Die einfache Reihung der unteren Zonen ist oben in eine komplizierte Rhythmik verwandelt. Es resultiert eine Art gebundenen Systems, das Besondere liegt aber darin, daß eine Ovalkuppel immer nur anderthalb Travéen des Abseitenaufbaues zusammenfaßt. Die synkopische Stimmführung ist wieder erreicht. Die Form der inneren Pfeiler mitsamt dem Gebälk muß überall der Bewegung der Ovalräume folgen. „Das ganz Eigentümliche liegt in der Verbindung einheitlicher Raumbildung mit einem grandios bewegten Rhythmus der Wandarchitektur", sagt Dehio (Hdb. d. deutschen Kunstdenkmäler III).

Vielleicht war beabsichtigt, auch im geweiteten Langoval der Vierung von Neresheim einen großen tabernakelförmigen Altar als sakrales Zentrum aufzustellen — das jetzige kümmerliche, schmalrechteckige Altarbild an der Rückwand des Chores ist auf jeden Fall nur ein Notbehelf —, daß dies unterblieb, kommt dem rein

(1) Vgl. Willi P. Fuchs, Balthasar Neumanns Abteikirche zu Neresheim; Dissertation, Stuttgart 1914. Neresheim ist ehemaliges Benediktinerkloster. Der Neubau begonnen 1745, vollendet 1792. Es liegt in Württemberg (Jagstkreis; an der Bahn Aalen—Dillingen, Härdtfeldbahn).

(2) Diese Kirche ist trotz scheinbarer Renaissancehaltung der frühe Schöpfungsbau (1597) des deutschen Barock!

Digitized by Google

künstlerischen Eindruck zugute. Auch ohne ein eigentliches kultliches Zentrum setzt die Vierung die Suprematie ihrer Raumkurven bedingungslos durch. Die schmalen Umgänge der Abseiten sind um das Mitteloval herum beibehalten, nur die Emporen setzen aus. Vier Paare mächtiger gekuppelter Säulen (aus Holz!) gehen zur Flachkuppel hoch. Das Schema des Hauptraumes der Wieskirche[1]) ist zum Mittelpunkt einer gestreckten, mehrräumigen Gesamtanlage geworden, in der jedoch die gesteigerte Longitudinalität durch die kreisende Dynamik illusorisch gemacht ist.

Mit stuckierter Dekoration ist äußerst sparsam gewirtschaftet. Die eigentlichen tektonischen Glieder, vor allem die Gebälke, bleiben vollkommen frei davon. Nirgends überwuchern die Rocailles wie „gespritzter Schaum" die Grenzlinien der Architrave und anderer rahmender Teile. Eine neue Gesinnung macht sich schon bemerkbar. Neresheim wurde erst 1792 beendet. Trotzdem siegt die Raumphantasie immer noch über einen beginnenden architektonischen Purismus. Dehio bekennt, daß, obwohl Neumanns Gedanke gleichsam in Knechtsgestalt in die Wirklichkeit getreten, doch der Bau noch immer erschütternd großartig wirkt. „Die Barockarchitektur nicht nur Deutschlands, sondern Europas hat weniges, was sich mit ihm messen kann. Der Vater des Barock, Michelangelo, hat in Neumann einen kongenialen Enkel gefunden, ebenso in der Größe der Konzeption wie in der Nichtachtung der gewohnten Harmoniegesetze." Demgegenüber bedenke man, wie weit Frankreich derzeit schon auf der Bahn des Klassizismus vorgeschritten war.

* * *

Neuerdings sind Versuche unternommen, die Bedeutung Balthasar Neumanns in etwas herabzumindern. So anerkennenswert, zumal mit Beziehung auf die Würzburger Residenz und ihre Vorbilder, die durchaus sachliche Kritik ist, die von Rich. Sedlmaier und Rud. Pfister in ihrem Beitrag „Balth. Neumanns Stellung im deutschen Barock" (Kunstchronik 1921, Nr. 19 und die dort angegebene Literatur) vorgebracht wird, so möchten wir uns an dieser Stelle doch das Recht eigener Meinung über der Fürstbischöfe Schönborn genialen Architekten in jedem Falle wahren.

Unsere durchaus positive Stellungnahme gründet seit langem in höchst gesteigerten Erlebnissen jener überdinglich-geistigen Wesenheiten, die Neumann im Raumgefüge der behandelten Sakralbauten zu verwirklichen gewußt hat. Sicherlich geht er von mathematischen Erwägungen und Projektionen äußerst komplizierter Natur aus. Doch scheint uns gerade dieses Mathematische oder besser Trigonometrische wiederum nur der abstrakte Niederschlag eines unerhört reichen Raumvorstellungsvermögens, vor dessen gewagten, immer aber bewunderungswürdigen Expressionen unsere Generation, der Raumempfindlichkeit so ganz abhanden kam, fast machtlos dasteht. Nicht die Dientzenhofer — die Kirche von Banz bietet rein räumlich nur eine wenig schwungvolle Variation der für das 17. und 18. Jahrhundert obligaten Langhauskirche mit eingezogenen Streben — überwinden die absonderlichen Körperformkünsteleien Guarinis, des italienischen Mönchs und Mathematikers, sondern allein Balthasar Neumann. Das Rechnerische und Nur-Ingenieurhafte des Bauens macht, gehoben durch seine sieghafte Raumphantasie, eine läuternde Metamorphose durch und steigt zu letzten Dingen sinnlich-seelischer

(1) Nur sind die acht Paare gekuppelter Pfeiler der Wieskirche auf vier Paare gekuppelter Säulen reduziert. Die Wallfahrtskirche in der Wies bei Steingaden (Oberbayern, Bez.-Amt Schongau) ist das Hauptwerk des Baumeisters Dominikus Zimmermann aus Landsberg am Lech.

Digitized by Google

Wirkung des Räumlichen überhaupt empor. Die möglichen Kegelschnitte (Ellipse, Parabel usw.) sind dem Denker des Dreidimensionalen nur graphisch-abstrakte Symbole für die kreisende Dynamik seiner sakralen Interieurs. Von der Vision dieser inneren Bewegtheit des Raumes aus beurteilt werden die unmöglichen „Resträume" der Abseiten und Ecken verständlich, wirken die schwingenden Gurtungen, die teils eckig gebrochenen, teils kurvig geführten Horizontalgliederungen als sichtbare Grenzmarken der Raumrotation, in solcher Funktion ebenso selbstverständlich wie — in seiner Art — dorisches Gebälk!

Werden freilich immer nur temperierte Kunstideale italienischer Schulung ausschließlich als Maßstab genommen auch für die Raumwunder deutschen Spätbarocks, die doch in gewissem Sinne einen Punkt weitester Entfernung von allem Renaissance-Barock südlich der Alpen einnehmen, haftet man ferner unentwegt an den Möglichkeiten einer nur tektonisch-plastischen Baugebarung, so muß die schwingende Seelenachse des Räumlichen und ihr Geheimnis allerdings dem Blick ewig verhüllt bleiben. Deutscher Spätbarock erschließt sich nur, gleichviel ob es sich um Vierzehnheiligen, Neresheim, Ottobeuren, ob um die Treppenhäuser von Bruchsal und aus der Württembergischen Abtei Schöntal oder um die Dresdener Frauenkirche sowie die große Michaelskirche in Hamburg handelt, wenn von vornherein und ganz primär alle ästhetischen Sensorien auf intensivstes Erleben des Raumhaften, ja auf letzte, fast schon „metaphysische" Wesenheiten des Architekturalen eingestellt sind. Und vom Spätbarock schwingt dann eine Linie bodenständiger Eigenart deutscher Raumgestaltung zurück über die Spätgotik bis zur Spätromantik!

Neumann fand den Weg zu den metaphysischen Möglichkeiten der Baukunst, fand ihn von der Mathematik aus und erscheint solchermaßen insgeheim allen Meistern französischer Kathedralarchitektur verwandt. Oder verlieren die Gotiker etwa deswegen etwas von ihrer schöpferischen Potenz, weil sie von der Mathematik ihrer konstruktiven Überlegungen aus den Weg zu Gott suchten und fanden, indem eine schrankenlose Vertikalität der Bewegung — als Symbol jenseitiger Sehnsüchte — in gleichsam mathematisch bestimmte Bahnen (Pfeiler, Rippen, äußeres Strebewerk) gelenkt wurde! Nur was in der Gotik in erster Linie noch an den Problemkreis plastischen Bauens gebunden ist, kreist bei Neumann einzig und allein um den Pol raumhaften Denkens! Gewiß, unser Meister war Artillerie-Ingenieur, aber seine Größe liegt eben darin, daß er das Technische und Nur-Konstruktive überwand durch Wunderleistungen seiner fabelhaft beschwingten Raumphantasie, die sich dann im Absolut-Künstlerischen erging. Er machte den umgekehrten Weg unserer heutigen Polytechniker, er wurde — trotz allem — aus einem Ingenieur zu einem Raumkünstler allerersten Ranges und erfüllte auf diese Weise die letzten immanenten Gesetzlichkeiten der Architektur überhaupt. Daß so manche seiner kühnen Ideen nach seinem Tode dann von minder begabten Epigonen und vermittelst konstruktiver Surrogate (Holzkuppeln) zu Ende geführt wurden, braucht auf Seiten der baumeisterlichen Qualitäten des Neumann keineswegs als ein Minus gebucht zu werden.

Rationalismus ist der Denkstil des Barock. Alle Mathematik war notwendige wissenschaftliche Grundlage dieser philosophischen Einstellung. Und das künstlerische Schaffen hatte sich dieser Kurve so oder so irgendwie einzuschwingen. Von diesen Voraussetzungen aus aber schlugen französische und deutsche Geistigkeit allerdings ganz verschiedene Bahnen ein. Französische „ratio" blieb immer mehr dem Materialismus verhaftet. Ein dualistischer Rest — etwa extensio und cogitatio

Digitized by Google

5. Vierzehnheiligen: Blick durch den Mittelraum auf ein Raumfragment der nördl. Abseite.

(photo. cand. hist. art. Schlegel)

6. Neresheim: Aufbausystem an der Nordseite des Mittelovals.

(photo. cand. hist. art. Schlegel)

7. Neresheim: Aufbausystem an der Nordseite des Chores.

(photo. cand. hist. art. Schlegel)

Zu: Otto Höver, Vierzehnheiligen und Neresheim.
Zur Würdigung der Raumphantasie des Balthasar Neumann

Digitized by Google

Digitized by Google

bei Descartes — wird niemals recht überwunden. Innerhalb des Architekturalen äußert sich das in der fast ausschließlichen Vorliebe für alle plastisch-tektonischen Wesenheiten, für die sozusagen physische Seite des Bauens: Quintessenz des unentwegten Klassizismus orthodoxer Akademiker seit der Renaissance, eines Klassizismus, dem selbst im späten 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur ein schwaches barockes Vorzeichen zuzubilligen ist.

Deutscher Rationalismus hingegen stand von vornherein ganz entschieden und eindeutig auf der Seite eines Spiritualismus, war völlig monistisch orientiert. Phantasie trug auch hier den Sieg über intellektualistische Kühle davon und strebte nach dem Metaphysischen schlechthin. Leibniz unternahm es, das Wesen der gesamten Welt aus spirituellen Zentren, Emanationspunkten des Schöpferischen zu begreifen, Monaden, und wurde zum Repräsentanten deutsch-barocker Philosophie.

Nicht anders ist die schaffende Energie bei Balthasar Neumann und seinen bauenden Zeitgenossen diesseits des Rheins zu beurteilen. Der geistige Pol des Bauens, das Raumhafte, hat den Primat auf der ganzen Linie. Durch das Mathematische mußte auch Neumann hindurch, bedingungslos, doch gegen die „ratio", die nüchtern-saubere Verstandesmäßigkeit französischer Tektoniker und gelehriger Schüler des Vitruv und Palladio von diesseits und jenseits des Kanals setzte er seine Phantasie, die alles Mathematische sofort in räumliches Gefüge transponierte und sich zur Vergeistigung des Architektonischen emporschwang. Ja, ihm gelang es, letzte der Baukunst mögliche Spiritualisierung zu erreichen. Und damit steht er eben nicht allein bei uns.

Der große George Sonnin, Erbauer und Vollender von Groß-St.-Michael in Hamburg, studierte Theologie und Mathematik, konstruierte dann mit bedeutendem Scharfsinn allerlei feinmechanische und physikalische Instrumente, bis ihn der Rat der Stadt Hamburg zum Werk an der Michaelskirche berief. Da strömte seine ganze Genialität aus in die machtvolle Raumdynamik des vornehmsten protestantischen Kultbaues der norddeutschen Küsten. Die raumbeherrschende Phantasiekraft triumphierte auch hier wieder über alles Kläubeln und Basteln mathematisch-abstrakter Gelehrsamkeit sowie über spitzfindige Kleinlichkeiten eines engen Programms für den spezifischen protestantischen Kirchenbau (Predigtkirche). Letztlich steht im Süden und Norden diese unerhörte Phantasie jenseits von Protestantismus und Katholizität, ist sich der einen hohen Aufgabe bewußt: des Dienstes an einer „wahrhaftigen Baukunst" im Ringen um die beste Erfüllung raumbildnerischer Gesetze.

Rudolf Kassner sagt in einem seiner schönen Bücher, Pietismus sei Mystik ohne Phantasie. Dieser Pietismus aber ist eine sonderlich protestantische Angelegenheit, Rationalismus mit anderen Mitteln. Protestantismus und klassizistische Baugebarung stehen überall in engster Wechselbeziehung — Quäker in England-Amerika und „colonial style". Sonnin überwand kraft seiner wundersamen Raumphantasie, die sich plötzlich ungehindert entfalten durfte, Protestantismus und Klassizität, rettete in allerletzter Stunde an den Nordgrenzen noch einmal den Barock mit den Mitteln differenzierter Raumgestaltung, rettete noch einmal die Mystik im allgemeinen und das Mystische, das Metaphysische des Architekturalen im besonderen: die kreisende Bewegung deutscher Raumgestalt, bevor die Wellen pastoraler Kultur und antikischer Bildung sentimentaler Philhellenen darüber zusammenschlugen. Wie Balthasar Neumann war Sonnin — in Dresden dem Ratszimmermeister Georg Bähr — glückhaftes Schicksal beschieden, zu letzten Dingen baumeisterlicher Kultur durchzustoßen.

Digitized by Google

Die divergierenden Wege des französischen und deutschen Rationalismus lassen sich übrigens schon früher feststellen. Wie Descartes gegen Leibniz, ewiger Klassizismus gegen Raumbarock bester Prägung stehen, so heißen im Mittelalter die Pole: Scholastik mit ihrer Hochburg Paris — Philosophie der Begrifflichkeiten — und deutsche Mystik — Wesensschau des Geistigen, Versenkung in das Wesen des Allgeistes. Entsprechend konfrontieren sich: plastische Strukturen am Gerüstwerk der Kathedralen nordfranzösischer Früh- und Hochgotik und geheimnisreicher „Raumstil" deutscher Hallenkirchen der Spätgotik. Der Deutschen beste Kunstgedanken haben sich zu allen Zeiten am eindringlichsten in den Spätstilen geäußert. Auch die Mystik kam bei uns spät zu sich selber.

Alles in allem fanden die Zeitalter schöpferischen Bauens recht eigentlich mit Balthasar Neumann ihr endgültiges Ziel. Wir stehen nicht an, ihn, seine große Gesinnung und seine Werke auf eine Stufe höchster Leistung zu stellen mit jenen spätgeborenen kleinasiatischen Griechen, die einst für Justinian die Kirche der Heiligen Weisheit errichteten. Im Schöpfungsbau der Anthemios und Isidoros wie in Vierzehnheiligen und Neresheim endet jeweils ein Gesamtverlauf baukünstlerischen Schaffens — Antike und Nachantike — unter ähnlichen Symptomen eines hochdifferenzierten Raumbarock, ein wichtiger Beleg für die periodische Gesetzmäßigkeit alles Kunstgeschehens[1]).

(1) Im übrigen vgl. die größere Arbeit des Verfassers, die demnächst als Buch erscheinen wird: Deutsche Raumphantasie. Ein Beitrag zur vergleichenden Architekturgeschichte.

Digitized by Google

KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER. X.

NEUE VISCHERWERKE IN BADEN-BADEN

Mit zehn Abbildungen auf vier Tafeln

Von HUBERT STIERLING

Im Jahre 1673 weilte ein französischer Offizier in Philippsburg, dessen heilkräftige Bäder er benutzte. Seine freie Zeit führte ihn mehrfach nach Baden-Baden, wo er sich mit dem Abzeichnen der in der dortigen Stadtkirche befindlichen Grabdenkmäler vergnügte. Seine Zeichnungen sind sehr unbeholfen, trotzdem sind wir ihm dankbar, denn er hat uns die Grabplatten der Markgräfin Catharina geb. Herzogin von Österreich († 1493), der Markgräfin Catharina geb. Herzogin von Lothringen († 1439), der Herzogin Elisabeth geb. Herzogin von Bayern († 1522) und zweier anderer Fürstlichkeiten (Ottilie und Friedrich) überliefert, die im Gegensatz zu den drei erstgenannten noch heute erhalten sind. Leider sind die Zeichnungen so mangelhaft, daß man nicht viel mehr als das Schema aus ihnen entnehmen kann. Aber auch das ist nicht ganz zu verachten, wie sich nachher ergeben wird.

Wenige Jahre später — 1689 — sind von den drei zuerst genannten Platten zwei bei dem bekannten Verwüstungszuge der Franzosen wahrscheinlich zugrunde gegangen. Das Epitaph der Markgräfin Elisabeth war dagegen noch 1754 vorhanden und wir besitzen davon eine Federzeichnung jener Zeit, welche an Feinheit weit über die Skizze des französischen Kurgastes hinausgeht. Allerdings läßt sie auch erkennen, daß im Laufe der Zeit bereits einiges verloren gegangen war, was der Franzose noch gesehen hatte[1]). Dieses Epitaph kam mit anderen zur Ausbesserung nach Rastatt, blieb dort liegen und ging zugrunde! Im Jahre 1800 waren in Rastatt nur noch das Epitaph der Ottilie (Abb. 3) und die Fragmente einiger Umschriften vorhanden. Das andere war 1796/97, wo das Schloß als Lazareth diente, entwendet oder zerstört worden. Nun aber setzte die große Restauration ein, von der die Baden-Badener Denkmäler vielfach sichtbare Spuren zeigen, indem sie Fassungen aufweisen, die einen ausgesprochenen Empire-Charakter tragen. Einzelne alte Fragmente sind aber in diese Fassung übernommen worden, vgl. die Abb. der Ottilie bei Daun, S. 50.

Ich habe bereits gesagt, daß uns die Epitaphien der zwei Catharinen von 1439 und 1493 nur geringes Interesse abgewinnen können, da die Zeichnung des Franzosen doch zu mangelhaft ist. Ganz anders aber verhält es sich um die Platte der Elisabeth und zwar weniger in der Zeichnung des Franzosen als in der unbekannten von 1754 (Abb. 2). Denn hier lernen wir mit ziemlicher Sicherheit ein untergegangenes Vischerwerk, das ungefähr dem Jahre 1522 entstammt, kennen. Es gehört dem großen Kreise der weiblichen Standfiguren an, und es ist aufs nächste verwandt mit der Nürnberger Madonna und der noch in Baden-Baden in der gleichen Kirche erhaltenen Platte der Markgräfin Ottilie.

Weibliche Standfiguren hat Vischer in großer Reihe geschaffen. Als frühester Vorläufer erscheint um 1486 die Grabplatte der Kurfürstin Margarethe in der Altenburger Schloßkirche, von der die einzig brauchbare Abbildung bei Reyher,

1) Photographien der drei französischen Zeichnungen und der unbekannten von 1754 befinden sich im Badischen General-Landes-Archiv in Karlsruhe. Ich bin Herrn Geheimrat Obser für die Herleihung zu großem Dank verpflichtet. Vgl. auch den Artikel desselben „Aus den Aufzeichnungen eines französischen Kurgastes über Baden-Baden vom Jahre 1673“ in der Ztschr. für Geschichte des Oberrheins, N.F. XXX, 110 ff.

Digitized by Google

Monumenta Landgraviorum ... Gotha 1692 erschienen ist. Um die Jahrhundertwende folgen weibliche Standfiguren plötzlich in dichter Reihe: 1502 die Meißner Amalie, 1503 die Torgauer Sophie, 1504 die Wismarer Sophie, 1505 die Stolberger Elisabeth (deren Herkunft allerdings nicht sicher ist), 1510 die Meißner Sidonie, 1517 die Badener Ottilie, 1521 das Regensburger Tucher-Epitaph, 1522 die Badener Elisabeth und endlich die undatierte Nürnberger Madonna, deren Zusammenhang mit der Vischerhütte G. v. Bezold klar erkannt hat[1]). Ich unterlasse es, die Denkmäler im einzelnen zu besprechen, da es ohne Abbildungen nicht anschaulich genug geschehen könnte. Aussprechen aber möchte ich, daß durch diese ganze Gruppe ein merkwürdig einheitlicher Zug geht. Daher ist es denn im künstlerischen Sinne ohne jede Bedeutung, wenn uns von der Torgauer Platte überliefert ist, daß Jakob Walch für die Visierung eine Summe Geldes erhielt; seine Mitarbeit kann sich nur auf untergeordnete Dinge bezogen haben, denn die Torgauer Sophie hält sich durchaus im Rahmen der übrigen, und die Gesamtgruppe bleibt von absoluter Geschlossenheit! Natürlich begegnen Abwandlungen — sogar von höchst reizvoller Art, aber sie weisen immer wieder auf den gleichen, reichen und doch strengen Geist der Werkstatt zurück. Der Vischersche Stil war schon in der Gotik von einer so merkwürdigen Geschlossenheit, daß die hereinbrechende Renaissance in den Grundprinzipien der Formauffassung keine elementaren Wandlungen hervorzurufen brauchte. In der Vischerschen Spätgotik steckt ohne Frage bereits ein Stück latenter Renaissance, so daß der endliche Durchbruch dieses neuen Stils für die Nürnberger Hütte eine Art wahlverwandter Bereicherung darstellte. Wahrlich, ein seltener Fall in jenen Tagen!

Legt man sich einmal die Abbildungen der Nürnberger Madonna, der Badener Elisabeth († 1522) und der Badener Ottilie († 1517) nebeneinander, dann ist die Zusammengehörigkeit auf den ersten Blick klar. Ottilie scheint voranzugehen, da das Standmotiv bei Elisabeth in einer komplizierteren Form gegeben ist. Ich rechne dahin nicht nur die leichte Profilstellung, sondern auch die Neigung des Hauptes, durch welche der Figur Anmut und Innigkeit gegeben ist. Die Nürnberger Madonna schließlich dürfte der Endpunkt dieser Entwicklung sein. So folge-

(1) Über die schwierigen Herkunftsfragen der Wismarer Sophie vgl. Kleine Beiträge 2, M. f. K. X, 297 ff. Ich habe dort die Platte für Nürnberg in Anspruch genommen, obwohl der eingravierte Gießername (?) nach dem Nordwesten Deutschlands wies und die umlaufende Inschrift niederdeutsch war. Mittlerweile ist mir aber die Abbildung einer anderen nordwestdeutschen Platte bekannt geworden, die im stilistischen Aufbau gleichfalls starke Verwandtschaft mit Vischer zeigt, daneben aber auch gewisse Abweichungen, die es unwahrscheinlich machen, daß die Platte in Nürnberg gegossen sei. Ich meine das Denkmal des Bischofs Barthold von Landsberg in der Vorhalle des Doms in Verden, abgebildet im Hannoverschen Inventar V, 1, Taf. 7. Diese Platte berührt sich im Ornament mit der Wismarer auf eine Weise, die zu denken gibt. In Wismar war nämlich um 1850 neben den Schultern der Herzogin das Fragment einer scharf gewundenen Säule vorhanden (vgl. die Zeichnung von H. Thormann im Schweriner Museum, dazu M. f. K. X, 300). Ferner durfte man annehmen, daß über der Figur eine Art Baldachin vorhanden war. Beides findet sich in Verden wieder: Die scharf gewundene Säule und der baldachinartige Kielbogen, welcher das Kopfkissen der stehenden Figur (auch in Wismar vorhanden) überschneidet. Vielleicht sind diese äußerlichen Ähnlichkeiten nicht belanglos, sondern weisen event. darauf hin, daß auch die Wismarer Platte aus dem Westen Norddeutschlands stamme, wohin bereits der Name des Gießers wies. Sie wäre dann aus der Liste der Vischerschen Werke zu streichen, aber sie zeigt ebenso wie die Verdener sehr instruktiv, daß der Formenapparat der Nürnberger Hütte so vorbildlich war, daß er gelegentlich auch in Norddeutschland angewandt wurde. Vielleicht haben ja auch beide norddeutsche Meister die Nürnberger Hütte auf ihrer Wanderschaft kennengelernt.

Digitized by Google

Abb. 1. Nürnberger Madonna,
Nürnberg, Germ. Museum.

Abb. 2. Herzogin Elisabeth † 1522,
ehemals Baden-Baden, Stadt-Kirche.
Handzeichnung von 1754 in Karlsruhe.

Abb. 3. Markgräfin Ottilie † 1517
Baden-Baden, Stadtkirche.

Zu: Hubert Stierling: Kleine Beiträge zu Peter Vischer X.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Epitaph des Markgrafen Christoph † 1527.
Baden-Baden, Stadtkirche.

Zu: Hubert Stierling: Kleine Beiträge zu Peter Vischer X.

Digitized by Google

Digitized by Google

richtig hier die neuen Motive im Kontrapost, im zurückgebogenen Haupte und den etwas kokett gefalteten Händen sein mögen, so ist es doch andererseits nicht zu verkennen, daß sich hier eine gewisse Leerheit der Eleganz ankündigt, die in der Vischerhütte weder Vater noch Söhnen eigen gewesen ist. Es spielt hier offenbar eine neue Hand hinein, die sich zwar an Vischerscher Kunst geschult hatte, aber glaubte, durch eine (nur scheinbar) stärkere Beseelung über die Strenge, ja Trockenheit Vischerscher Formauffassung hinauskommen zu können.

Nach mittelalterlicher Weise sind die Vischerschen Erzbildnisse fast immer Idealgestalten. Schon die drei hier besprochenen Erzplatten zeigen das deutlich, denn es wäre doch merkwürdig, wenn diese drei Frauen, in deren Adern kein Tropfen verwandten Blutes rollte, einander so ähnlich gewesen wären[1]). Zieht man nun gar die übrigen Frauen dieser Gruppe heran, so begegnet uns immer wieder derselbe milde, etwas indifferente Typus; ja selbst die Weimarer Margarethe († 1521), die von Vischers Schwager Mülich zu stammen scheint, hat diesen Typus übernommen. In allem übrigen ist sie freilich trotz sklavischer Anlehnung das Gegenbeispiel Vischerscher Kunst!

Für die Vischerforschung ist es als ein Glück zu bezeichnen, daß uns von der untergegangenen Platte der Badener Elisabeth wenigstens die Karlsruher Zeichnung erhalten ist, da wir dadurch mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit die seitliche und obere Umrahmung auch der Ottilie kennen lernen. (Die heutige Einfassung, die aus der Renovationszeit um 1802 stammt, ist bei Daun, Abb. 39 zu sehen. Sie ist also nicht modern, wie der Verfasser S. 49 meint). Man darf nun getrost behaupten, daß uns in der Umrahmung ein Stück besonders charakteristischer Vischerkunst verlorengegangen ist, denn gerade in diesen ornamentalen Dingen herrschte in der Vischerhütte nicht nur eine hervorragend glückliche geistvolle Erfindungsgabe, sondern derartiges Rankenwerk wurde in ganz Deutschland von niemand so schwungvoll gezeichnet wie gerade von den Vischern. Hierin blickten sie auf eine glückliche Tradition zurück; die besten heraldisch ornamentalen Formen des Mittelalters lebten in ihnen weiter. Das schönste Beispiel saftiger, knorriger deutscher Formauffassung bietet hier vielleicht die Meißener Amalie von 1502. — Übrigens ist das Bild, wie es uns die Karlsruher Zeichnung des 18. Jahrhunderts überliefert, gerade im Ornament nicht ganz vollständig. Vergleicht man es mit der Zeichnung des eingangs genannten Franzosen, so sieht man, daß die seitlichen Säulen durch ein zweites größeres, wiederum delphinartig geschwungenes Blatt, ferner durch mittlere Ringe und durch obere hängende Perlschnüre bereichert waren. Es sind also wiederum die Formen der oberitalienischen Renaissance, die den Vischerschen Stil bestimmen. Die Zeichnung des Franzosen ist uns auch insofern wertvoll, als sie uns die volle Inschrift überliefert[2]).

Die perspektivische Quadrierung des Fußbodens war Vischer bereits von den ältesten Zeiten her gewohnt. Schon die Altenburger Margarethe († 1486) zeigt dieses Motiv. Dagegen hat Vischer sich erst im Laufe der Zeit von der alten Sitte emanzipiert, die Wappen in den vier Ecken der Platte anzuordnen. Die eben genannte Margarethe zeigt sie noch daselbst. Um 1500 dagegen beginnt er, sie

(1) Es wird auch niemand auf die Vermutung kommen, daß die noch recht jugendliche Ottilie (Abb. 3) Mutter von 15 Kindern gewesen ist; vgl. Val. Stösser, Grabstätten und Grabschriften der badischen Regenten, Heidelberg 1903, S. 86.

(2) Illvst'. Do. Elisabeth. Ex. Ill'. Dvcv. Bavariae. Co'. Pal'. Rhen'. Ac. Pr. Elec'. Stemate. Nata. Ill'. Pru'. Ac. Do. Phil'. Marchois. A. Baden. Conx. Legitima. Die. Jo. Bap'. Def. Hic. Quiescit. M. D. XXII.

Digitized by Google

allmählich ins Laubwerk zu versetzen. Übrigens darf es dabei nicht unerwähnt bleiben, daß bei einer anderen Badener Platte, die uns in einer Zeichnung desselben Franzosen überliefert ist, nämlich derjenigen der Markgräfin Katharina, geborenen Herzogin von Österreich († 1493), bereits dieselbe Anordnung der Wappen erscheint: zwei zu Füßen, drei zu Häupten. Leider aber hat der französische Offizier den Zeichenstift so schwerfällig geführt, daß wir nicht entscheiden können, ob auch diese Platte etwa auf Vischer zurückgehe, was dem Todesdatum und dem Ornament nach durchaus möglich ist! Jedenfalls sieht man deutlich, daß Vischer sich in der Badener Ottilie und in der untergegangenen Elisabeth an das Schema der 1493 gestorbenen Katharina gehalten hat, und die Katharina ihrerseits steht im Schema der älteren Katharina von 1439 durchaus nicht fern. — Man bemerkt also, daß in allem eine bewußte Tradition herrscht, wie es dem Sinne des Mittelalters entspricht, zumal hier, wo es sich um die Glieder derselben Familie handelt. Insofern sind uns die Zeichnungen des französischen Offiziers von Wert und es ist zu begrüßen, daß das Karlsruher General-Landesarchiv die Bilder der Arraser Handschrift kurz vor Kriegsausbruch hat photographieren lassen, denn nun sind sie wohl ein Raub der Flammen geworden. Übrigens entspricht die Badener Katharina von 1493 in der Anordnung der unteren Hälfte einigermaßen derjenigen der schon genannten Weimarer Margarethe von 1521 von Vischers Schwager Mülich. Das mag also ein weiterer Grund sein, auch vor dieser Katharina von 1493 die leise Frage zu erheben, ob sie etwa aus der Vischerhütte hervorgegangen sei. Ich erinnere daran, daß auch der inschriftlich beglaubigte Johannes Roth (1495) in Breslau auf einem derartigen Sockel mit seitlichen Wappen steht, wie die schon genannte Margarethe von Vischers Schwager in Weimar. Auch die Architektur zu Häupten dieser Karlsruher Margarethe könnte recht gut vischerisch sein. Bei Kurfürst Ernst in Meißen († 1486), bei Kardinal Friedrich in Krakau († 1503) und bei Johann Roth in Breslau (gegossen 1496) begegnen Architekturen, die man in ihrer Formauffassung als verwandt bezeichnen darf. Freilich weist das Schema der Katharina von 1493 eine Bereicherung desjenigen der Katharina von 1439 auf, so daß die Frage sich kaum entscheiden läßt, zumal wir ja nicht wissen, wann die Platte der 1439 Gestorbenen gegossen ist. In diesen Erzplatten herrscht Tradition und noch einmal Tradition und das ist im Hinblick auf die Entwicklung eines soliden Handwerks von größtem Segen gewesen.

* * *

Im gleichen Jahre (1517) wie die Markgräfin Ottilie verschied auch der Markgraf Friedrich von Baden, der zeitweise Bischof von Utrecht gewesen war. Auch sein Denkmal scheint Vischerische Züge zu tragen, und schon Robert Vischer hat 1889 im Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen geglaubt, die Arbeit für seinen berühmten Namensvetter in Anspruch nehmen zu dürfen. Daun ist ihm unabhängig gefolgt; kaum mit Recht, denn der Unterschied in der Durchführung dieser Tumba ist so gewaltig gegen das Magdeburger Ernst-Denkmal, daß man beide Gräber nicht in einem Atem nennen darf. Das Magdeburger ist ihm in der Monumentalität und erzmässigen Geschlossenheit trotz seiner viel früheren Entstehung so wesentlich überlegen, daß ein Absturz zu dem Badener Denkmal in keiner Beziehung glaubhaft ist. Zwar kommen auf dem Mantelsaum einige kleine Apostelreliefs vor, die an die Sebalder Apostel erinnern. Aber derartige Anlehnungen können ebensogut als Gegenbeweis gewertet werden. Das Denkmal ist in seiner Gesamtheit doch kaum mehr als brav, ja das Gesicht des Bischofs

Digitized by Google

ist sogar fein und klug, aber das Grab im ganzen ist doch schülermäßig, geistlos und auseinander fallend[1]).

Anders dürfte es sich um das Epitaph des Markgrafen Christoph (1453—1527) verhalten, welcher der Gatte der oft genannten Ottilie war (Abb. 4)! Schon das bringt ein Stückchen äußerer Wahrscheinlichkeit für den Vischerschen Ursprung mit sich.

Die Platte ist als Bruchstück auf uns gekommen. In einer bald nach 1800 entstandenen Handschrift von Herr, Begräbnisse des Hauses Baaden . . . (1391—1739 (zitiert bei Stösser a. a. O. 86) heißt es: „Ehemals war auch dieser Grabstein beynahe ganz mit Bronze von herrlicher Arbeit bedeckt, da der noch vorhandene große Wappenschild und noch Vier besondere Helme mit vollem Schmuck, nemlich die von Üssenberg, Lahr, Badenweiler und Mahlberg, nebst einer doppelten Reihe von Innschrifften ihn schmückten. Im Jahre 1752 war nur der Wappenschild nebst dem Üssenbergischen und Lahrischen Helm vorhanden, das übrige aber bereits verlohren, und durch das Entkommen zu Rastatt [vgl. die einleitende Bemerkung] giengen auch diese beyden letzte Stücke noch verlohren nebst dem Lamme vom Orden des Goldenen Vliesses". Danach stellt also Abb. 4 nur ein Fragment dar. Aber ich glaube, es reicht hin, den Vischerschen Ursprung erkennen zu lassen. Ein so souveränes Schalten mit den heraldischen Elementen war — wenigstens im Erzguß — nur den Vischern möglich. Hier ist jede Einzelheit durchgefühlt; die steigenden Löwen sind von prachtvoller Energie, das schwere Laubwerk mit spätgotischer Kraft und Fülle gesättigt. Die Anordnung im ganzen ist so mühelos, daß sie fast kunstarm erscheint. Das Erz ist so meisterlich geflossen und so tief in seinem Glanze, daß es wie bei den meisten guten Vischerwerken wie schwarzer Marmor erscheint. Das einzige was stört, ist, daß das umschließende Laubwerk nicht genügend Platz zur Entfaltung bekommen hat, so daß es ein wenig eingepreßt erscheint.

Im ganzen darf man sich vielleicht an die wundervolle, wenig ältere Grabplatte der Herzogin Helene von Bayern († 1524) im Schweriner Dom erinnert fühlen. Im einzelnen stimmt kaum etwas überein; auch auf die Anordnung des mittleren Helms darf man nur im Vorübergehen hinweisen. Aber es ist dieselbe heraldische Kraft und dieselbe meisterliche Behandlung der Erzhaut. Vielleicht war auch die Stellung der verlorenen Badener Wappen und Inschriften ein wenig verwandt.

2. Vischermotive bei Flötner und den Beham.

In dem Buche von F. F. Leitschuh, Flötner-Studien I, 42 (Straßburg 1904) findet sich der merkwürdige Satz, daß Veit Stoss und Peter Vischer sich an Flötner innig und willig angeschlossen hätten und daß sein Auftreten für diese mehr bedeute als man bisher angenommen habe. Umgekehrt wird ein Schuh daraus. Denn Stoss und Vischer waren wesentlich älter als Flötner, der erst in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts geboren ist (Lange, Peter Flötner 12), als die beiden anderen längst gereifte Meister waren. Es ist auch nicht schwer, stilistisch den Gegenbeweis zu führen, denn es gibt Plaketten Flötners, die sich so eng an Plaketten und Kleinplastiken Vischers anschließen, daß man sich wundern muß, daß diese Zusammenhänge von den Flötner-Biographen nicht bereits festgestellt wurden. Da sind zunächst aus der Reihe der Flötnerschen Musen die Musica und die Erato

(1) Vgl. Daun Abb. 38. Zwei wesentlich bessere Abbildungen hält der Photograph Kratt in Karlsruhe vorrätig.

Digitized by Google

(Abb. 5 u. 6), welche ganz deutlich auf den Orpheus der Berliner Plakette Vischers (Abb. 7) zurückgehen. Es braucht dabei wohl nicht bewiesen zu werden, daß Vischer — es kommt hier nur Peter Vischer d. J. in Betracht — der zeitlich Vorangehende ist. Vischers Plakette mag etwa um 1515 liegen, Flötners wohl mehr als ein Dutzend Jahre später; er wanderte erst 1522 in Nürnberg ein (Lange 9), und seine älteste datierte Arbeit, der Mainzer Marktbrunnen, stammt von 1526. Der Zusammenhang der drei Kunstwerke untereinander ist angesichts der Abbildungen 5 bis 7 leicht erkenntlich: Die Beinstellung, die Haltung der Geige und des geigenden Armes, die Kopfhaltung usw. entsprechen sich völlig. Die Hintergründe aber, Flötners Spezialität, hat dieser selbständig hinzugefügt. Dagegen weist das merkwürdige Gebilde, auf welches die kleine Erato das Spielbein setzt, wieder auf eine andere Arbeit Peter Vischers d. J. hin, mit welcher gleichfalls enge Beziehungen bestehen. Ich meine das Tintenfaß in Stanmore (Abb. 8). Es gibt nämlich eine andere Plakette Flötners, den Merkur aus der Reihe der Planeten (Abb. 9), welcher in seiner Beinstellung und in dem aufwärts weisenden linken Arme eine Beziehung zu Peter Vischer dem J. aufweist, die man wohl nicht als zufällig anzusehen braucht, nachdem sich auf dem vorigen Beispiele die Tatsache eines Zusammenhangs bereits ergeben hat. In gewisser Weise aber noch näher als Merkurius steht eine Handzeichnung des Berliner Kupferstich-Kabinetts (Abb. 10). Zwar ist das Motiv von Stand- und Spielbein anders behandelt, dafür aber ruht dort der linke Arm wie bei Vischer auf einem gleich hohen Gefäße und die rechte Hand weist in verwandter Weise gen Himmel. Aber nun kommt der rechte Schalk — der Ausdruck ist viel zu gelinde — bei Flötner zum Vorschein: Denn während bei Vischer die Hand zur vita aeterna emporweist (entsprechend der Tafel zu Füßen der Figur), zeigt die Flötnersche Gestalt auf einen Phallus in den Wolken, den sie gleichsam heranzuwinken scheint. — Nebenbei sei auch auf die untersetzten Körperverhältnisse hingewiesen, die von beiden Künstlern angewandt werden.

In diesem Falle läßt es sich mit aller wünschenswerten Deutlichkeit beweisen, daß Flötner der Nehmende war, denn seine Handzeichnung ist auf 1537 datiert; damals aber ruhte Peter Vischer d. J. bereits neun Jahre unter der Erde. Auch sein Vater war schon acht Jahre tot.

Lange sagt auf der letzten Seite seines Buches, daß Flötner selbst da, wo er Vorbilder benutzte, über diese weit an Lebendigkeit hinausgegangen sei. Auf die eben besprochenen Beispiele trifft das aber durchaus nicht zu!

Im übrigen möchte ich diesem Zusammenhang nur bescheidenen Wert beimessen. Er interessiert aber vielleicht in dem Sinne, daß die Dürerschen Adam und Eva von 1504 in den Flötnerschen Plaketten gleichsam ihre Enkelkinder finden, wenn man die Vischersche Darstellung von Orpheus und Eurydice als die Mittelstufe der Eltern betrachtet (Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII, Tafel 83; vgl. auch XI, Tafel 54). Man wird eben immer wieder darauf hingewiesen, welche hohe programmatische Bedeutung dem Dürerschen Kupferstiche von 1504 eigen war.

* * *

In diesem Zusammenhange möchte ich nicht unterlassen darauf hinzuweisen, daß auch ein anderer Künstler der folgenden Generation sich gelegentlich den jüngeren Peter Vischer zum Vorbild genommen hat. Ich meine Bartel Beham, der zwei Putten vom Sebaldusgrab im Kupferstich nachgebildet hat, vgl. Pauli, Bartel Beham, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 135 (1911), Taf. VI, Fig. 55 u. 60.

Digitized by Google

Abb. 5. Flötner, Plakette der Musika.

Abb. 6. Flötner,
Plakette der Erato.

Abb. 7. P. Vischer d. J., Plakette des Orpheus
und der Eurydike. Berlin.

Zu: Hubert Stierling: Kleine Beiträge zu Peter Vischer X.

Digitized by Google

Digitized by Google

Auch Bartels Bruder Hans Sebald hat sich gelegentlich an Vischer angelehnt. Vergleicht man die mittlere Figur von seinem Holzschnitt „Die drei Schutzpatrone Ungarns", abgebildet z. B. im Cicerone 1920, S. 266 mit Vischers König Theoderich in Innsbruck, so kann es kaum fraglich sein, daß Beham Gelegenheit gehabt hat, den Vischerschen Erzguß oder eine Zeichnung nach demselben kennengelernt zu haben. Die Beinstellung, die Schild- und Lanzenhaltung, die Form des Schwertes, das Zattelwerk auf der Rüstung u. a. entspricht sich mit leichten Variationen. Beide Figuren gehen letzten Endes auf den Dürerschen Lucas Baumgartner in der Münchner Pinakothek zurück. Es wiederholt sich also hier derselbe Fall wie bei den eben besprochenen Flötnerschen Plaketten, wo auch das Motiv seine Quelle bei Dürer hatte, aber Flötner erst durch eine Vischersche Mittelstufe an die Hand gegeben war.

3. Die letzte Geldsammlung für das Sebaldusgrab.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß sich die Errichtung des Sebaldusgrabes über 11 Jahre erstreckt. Man ist leicht versucht zu glauben, daß der Eifer Vischers zur Vollendung seines Auftrages nachgelassen habe, aber man täte dem Meister wahrscheinlich erhebliches Unrecht. Der Grund seines Zögerns war vielmehr, daß ihm von seinen Auftraggebern nicht die genügenden Geldmittel zur Verfügung gestellt wurden. So war er gezwungen, viele andere Arbeiten in Angriff zu nehmen, um sich und seine große Familie sicherzustellen. Wie wenig Vischer im Gegenteil einen Vorwurf verdient, geht daraus hervor, daß ihm noch in den Jahren 1521 und 22, d. h. zwei und drei Jahre nach der Vollendung seines Werkes, annähernd 500 fl. nachgezahlt werden mußten; im Jahre 1519, als das Sebaldusgrab vollendet wurde, fehlten sogar noch 845 fl., d. h. annähernd $^1/_4$ der benötigten Kosten (die sich im ganzen auf 3145 fl. und 16 sh. belaufen). Um diesen Restbetrag zusammenzubringen, berief der Kirchenpfleger Anton Tucher am 17. März 1519 und an den beiden folgenden Tagen die angesehensten Bürger der Stadt und bat sie mit eindringlichen Worten um ihre Unterstützung. Die Rede Tuchers ist uns von Andreas Würffel in seinen historischen, genealogischen und diplomatischen Nachrichten zur Erläuterung der Nürnbergischen Stadt- und Adelsgeschichte I, 247 ff. (Nürnberg 1766) überliefert worden. So interessant dieser Aufruf nun ist, so hat ihn trotzdem in den vergangenen 155 Jahren kein Vischer-Biograph zum Abdruck gebracht; nur in dem Bergauschen Aufsatze „Peter Vischer und seine Söhne", der sich in dem Dohmeschen Sammelwerk Kunst und Künstler (Leipzig 1878) findet, wird einmal ein kurzes Zitat gegeben, das aber völlig ungenau ist und nicht auf die Quelle selber zurückgehen kann. Bei der hohen Bedeutung des Sebaldusgrabes ist es daher gewiß berechtigt, hier die Rede Tuchers zu wiederholen, wobei freilich die Frage offen bleibt, woher Würffel den Wortlaut genommen habe.

Vorher aber möchte ich noch dem Einwand Seegers in seinem bekannten Buche über Peter Vischer den Jüngeren S. 154 begegnen, daß die herannahende Reformation die Opferwilligkeit der Nürnberger Bürger zum Stillstand gebracht habe. Lochner sagt in seiner Neudörffer-Ausgabe S. 28 mit Recht, daß Luthers Name damals erst im Begriff war, bekannt zu werden, und daß noch niemand an einen Bruch mit der alten Kirche dachte. Nicht einmal Luther selber. Aber welches nun auch die Ursachen der Geldstockung gewesen sein mögen, für uns Heutigen haben sie ungewollt die gute Folge gehabt, daß den Söhnen des Altmeisters ein stärkerer Einfluß ermöglicht wurde, so daß aus dem gotisch geplanten Denkmal schließlich die erste große Schöpfung der deutschen Frührenaissance geworden ist.

Digitized by Google

Andreas Würfel berichtet:

Die angesehensten Bürger in Nürnberg werden Ao. 1519. d. 17. Martii, in die Sebaldo Kyrchen zusammen beruffen[1]), und ermahnet, zu Errichtung des Grabes Sebaldi, einen Beytrag zu leisten.

Lieben hern vnd frevndt. Lazarus Holzschuer kirchenmeister des geleichen Peter Imhof vnd Siegmund Fürer alz verordet vnd verwalter des lieben hrn Sant Sebolt[2]) ein new grab[3]) auf zu richten auch ich als ein unwürdiger Pfleger[4]) dieser kyrch Sant Seboltes, die haben euch pitlich ansuchen hieher zu kommen erfordern lassen. Vnd das darumb, ich bin on tzweiffel ir alle oder der Merer tayl auß euch, dem sey wisset vnnd noch Ingedenk, wie das vor 10 oder 12 Jaren vngefärlich guter Meynung fürgenommen ist, dem lieben Herrn Sant Sebolt, der vnser aller Patron ist, ein new grab in seiner Kirchen aufzurichten vnd daselbig nach ewren ratt vnd gut bedüncken zw machen fürgenommen ist, nit von stain, nit von holtz, Sunder von kupffer, damit es dester lanckwiriger, als es on tzweiffel am pesten ist. Vnd so nun derselben tzeit verortnet worden sint, nemlich Peter im Hof vnnd Sigmund Fürer, als verwalter Solchß Grab zu uertig machen lassen, wie sy dann derselben tzeit, dasselbig verdingt vnd angedingt haben, nemlich Maister Petern Fischer pei st katherina, der iezt alspald auch vor augen ist, vnnd was Ime dafür für ein Summ gegeben werden sol das get sein weg, vnd so nun solch grab zu Ende verfertigt ist, das es, ob Got wil, noch vor Ostern oder pald darnach aufgesezt mag werden[5]) aber jezo erscheinet dieser mangel in der Sach, das man, an dem gemelten grab, Ime dem meister Peter daran hintterstellig schuldy sein wirt pey 7 in 8 gulden vngefarlich, wie sich das am gewicht vnnd in rechnung erfinten wird. Auf das haben wir euch erfordern lassen, und wollen euch güttlich vnd freuntlich pitten ir wollet darinnen ratten vnd helffen, euer allmußen milttiglich darzu raichen und geben, dargegen wert ir on tzweyffel nit allain von Gott dem allmächtigen, Sunder auch von den lieben hern Sant Sebolt der vnser aller Patron ist, an Sel vnnd layb reiche belunung entpfahen vnd hoffen, auch, er wird euch in allen ewren handlung vnd hantierungen, deßder glücklicher zw Steen, So wollen wir auch, das für vnser Person, vmb euch älle sämtlich vnnd Sunderlich, mit willen vnnd gern verdienen; was nun ewer jeder nach Seiner Gelegenheit vnnd nach Seiner andacht pey Im entschliessen wirt daran tzu geben, es sey wenig oder vil der mag solches in 10 oder 14 tagen vngefärlich dem Peter im Hof oder Sigmund Fürer anzeigen. Solch ir allmussen Ir ainen peyhendig machen vnnd zw stellen, damit das gemelt grab, von Meister Peter erhebt vnnd ledig gemacht werde, vnnd so ir nun also vernommen habt, warumb ir erfordert seyt, darneben vnser pitlich ansuchen gehört habt, So wollen wir euch nit länger aufhalten, mügt darauf abgeen, vnnd ewch in solchen halten, wie vnnser vertrawen tzu euch Stet, dargegen die Belunung nehmen, wie vor gemelt ist.

Erläuterungen: : 1) Diese Convocation geschahe 3. Tag hinter einander, und erschienen von denen Herren Kaufleuten nur allein in die 180 Personen. 2) Von dem H Sebaldo ist Nachricht zu suchen, in Molleri Dissertatione de S. Sebaldo. Wagenseil in Comment. de Civitat. Norib. p. 37 seq. hat die Geschichte des Heil. Patrons und Beichtigers sant Sebalds mitgetheilet. Vertrautes Sendschreiben an Herrn J. H. von Falkenstein, darinnen die Ehre des Heil Beichtigers Sebaldi gerettet wird. Folio 1735. 3) Neu Grab. Von diesem Grab ist zu lesen, Wagenseil Comm. de Civitate Norib. p. 64 seq. histor. Nachrichten von Nürnberg p. 322 a. 1519. 4) Das war Herr Anthoni Tucher, der ist von a. 1505 biß 1523, Kirchenpfleger bey St. Sebald gewesen. 5) Dieses Grab ist besag der histor. Nachrichten von Nürnberg p. 322. allererst den 19. Julii aufgesezet worden.

Digitized by Google

CARL GUSTAV CARUS UND DAS NATURBEWUSSTSEIN DER ROMANTISCHEN DEUTSCHEN MALEREI

Von ECKART v. SYDOW

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln in Lichtdruck

Der Umkreis des Lebens und der anregenden Tätigkeit von C. G. Carus erschöpft sich nicht mit dem Hinweis auf die weitverstreuten Resultate seiner Malerei und Zeichnung. Man könnte zweifeln, welcher Berufskategorie man ihn eingliedern sollte, wenn man die Fülle seiner Veröffentlichungen überblickt, und dabei Arbeiten in allen möglichen Wissensgebieten feststellt; allgemein naturwissenschaftliche, philosophische, ärztliche, literarisch-kritische, ästhetische und schließlich autobiographische Themata ermunterten ihn unaufhörlich zu seinen oft mehrbändigen Werken, die annähernd zwanzig Bücher umfassen. Nimmt man dazu, daß er lange Zeit ein vielbeschäftigter Arzt Dresdens war, dann als Leibarzt des sächsischen Königs repräsentativen Verpflichtungen unterlag, — erwägt man seine ausgesprochene Liebe für das Theater und durchzählt den großen Kreis seiner Bekannten und Freunde, mit denen er einen anscheinend regen mündlichen und schriftlichen Verkehr aufrecht erhielt, so sieht man eine rastlos tätige Lebendigkeit, die allüberall sich versuchte und die Spuren ihrer Tätigkeit hinterließ. Und nun noch ein großer Reichtum malerischer Produktivität! Das Erstaunen über solche fast unglaubliche Tatkraft wird nicht geringer, wenn man bedenkt, daß eine ähnliche Vielseitigkeit unter seinen Zeitgenossen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich war: Die ganzen damaligen Generationen waren maßlos produktiv! Aber doch eignete weder Immanuel Hermann Fichte, noch den Humboldts, weder den Schlegels, noch Ludwig Tieck diese unermüdlich alle Lebensgebiete beobachtende, anregende und ausführlich bearbeitende Kraft der Auffassungsfähigkeit und Darstellungsgewandtheit. In gewissem Sinne möchte man an Goethe denken, wenigstens um einen Vergleich für die allseitige Weltanschauung zu finden, die Carus eigentümlich war, — diesem eigentümlich war natürlich nur in weit geringerem Maße des Wertes. Denn es läßt sich freilich nicht verhehlen, daß die Schnelligkeit seines Intellektes die Tiefe oder gar die Originalität seiner instinktiven Spürkraft unvergleichbar übertraf. Läge in der Formulierung nicht eine allzu herabsetzende Nüance, so möchte man Carus als den Goethe des Mittelstandes bezeichnen. Das unmittelbar Tatsächliche der allseitigen Rezeptivität wäre durch diese Wendung richtig bezeichnet. Nicht nur insofern als Carus selbst sich als nahen Jünger Goethes gefühlt hat, auch nicht nur insofern, als Goethe selbst ihn schätzte, — sondern die vielfältige Identität der Interessen des alternden Meisters mit der Richtung und den Ergebnissen der Studien, die Carus mit nie rastender Einzigkeit betrieb, brachte eine große Zahl von Berührungspunkten hervor, die Carus in seinen „Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten" zu betonen nicht müde wird und die in der Tat auch zugestanden werden muß. Der qualitative Unterschied bleibt bei alledem bestehen. Betrachtet man die in jenem vortrefflichen autobiographischen Werke ausgebreitete Regsamkeit des Lebens, prüft man den inneren Wert dieser Aufzeichnungen, und findet man dann einzelne, wirklich wundervolle Briefe Goethes an Carus an passender Stelle ausführlich eingereiht, so hat man den Eindruck, als führen wir bequem-gesellig auf

Digitized by Google

einem vielfältig sich durch reiches, weites Land zerteilenden und breitem Flusse dahin, aus dessen gewaltigen Uferhöhlungen her ein dumpfes und erhabenes Brausen orphisch dunkel widerhallt. Der riesenhafte Schatten des großen Meisters ist der wahre Hintergrund des reichhaltigen Daseins von Carus, das sich in der sächsischen Hauptstadt abspielt und das durch den engen Verkehr mit Tieck, C. D. Friedrich, Krause, Rietschel usw., dann durch die entferntere, aber wirkungsvolle Bekanntschaft mit Alexander von Humboldt usw. eine erstaunliche Weite gewinnt.

Was dieser Mann für die damalige Geistigkeit bedeutet hat, ließe sich erst auf Grund von eingehenden wissenschafts- und gesellschafts-geschichtlichen Studien zeigen. Die folgenden Ausführungen möchten die Wandlung beschreiben, die das romantische Naturerlebnis in ihm und in seiner Malerei genommen hat. Sehr zustatten kommt es uns dabei, daß er ausführliche Darstellungen seiner Erlebnisse, seiner Theorie hinterlassen hat, so daß sich die Analyse seines malerischen Werkes nachprüfen läßt an den Formulierungen seiner eignen Bewußtheit.

Das Erlebnis.

Kaum bedarf es nach der jahrzehntelangen Schulung durch die Impressionisten der ausdrücklichen Feststellung, daß sich die Wirklichkeit für den Maler als durch den Augenschein vermittelt darstelle, — daß also das Erlebnis des Malers wesentlich gründe im Eindruck, den seine Augen entsenden. Für die damalige Zeit galt dies freilich nicht. C. D. Friedrich, der Freund Carus', formulierte den Satz: „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst sehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkel gesehen, daß es zurück wirke auf andere von außen nach innen." Und Runges Farb-Enthusiasmus entfließt doch mehr metaphysizierender Symbolistik, als unmittelbarer, körperhafter Beziehung zur Außenwelt. Viel realistischer als dieser beiden Vorgänger und Zeitgenossen ist die Natur von Carus gewesen. Möchte man nicht an einen der spätesten neuzeitlichen Impressionisten denken, wenn man seine Naturskizzen liest? — eine der lebendigsten möge folgen: „Ich machte einen Gang durch den Großen Garten (in Dresden) und auf den Höhen am östlichen Ende, hinter den schönen Kiefergruppen, kam mir ein Genuß an wunderbaren Farben und Formen, wie er uns nur an glücklichen Tagen zuteil wird. Es hatte vormittags etwas geregnet und gewitterhaftes, doch geflocktes und köstlich gefärbtes Gewölk war an dem gedämpften Blau des abendlichen Himmels harmonisch verteilt. Der volle segensreiche Duft des ersten Juni lagerte sich um die herrlichen Formen, auf denen einzelne Sonnenblicke umherirrten, nur überall glänzte die Natur in zarter Verklärung dem bewegten Auge entgegen. Selbst der Hügel, auf welchem ich stand, war mit dem üppigsten Walde eines herrlichen Grases dicht geschmückt und von der dunkelblauen Blüte der hier in ungewohnter Menge wachsenden Salvia pratensis sowie von den violetten Blüten des Symphytum, vom herrlichsten Klee, vom Ultramarinblau der Ajuga pyramidalis und anderem reizend geziert. Jeder Gedanke wurde ein Gebet und der Hügel zur geheiligten Stätte des Herren!" (aus 1817). Oder ein Jahrfünft später eines der vortrefflichen „Fragmente eines malerischen Tagebuchs": „Januar 1823. Letztes Viertel des Mondes ... Abendspaziergang nach dem Großem Garten nach 4 Uhr. — Vor dem Tore schneidend kalt, reiner Himmel; im Westen viel rötlich-grauer Dunst, darüber Abendröte. Der bläuliche Dunst (erleuchtetes, trübes Vordunkel, deshalb blau) überzog die obere Hälfte der Bäume. Schneefläche vor den Bäumen ins Violettgrau, immer dunkler als Himmel, an welchem am hellsten rosarötliche Flockenwölkchen erscheinen, welche durch den

Digitized by Google

C. G. Carus: Fingalshöhle (um 1845) 0,91×1,15 m
bei Pastor Rietschel, Leipzig.

C. G. Carus: Schloß Warwick in Schottland (um 1845) 0,52×0,71 m
bei Pastor Rietschel, Leipzig

Zu: E. v. Sydow, Carl Gustav Carus und das Naturbewußtsein der romantischen deutschen Malerei.

Digitized by Google

Digitized by Google

oberwärts sich verlierenden Dunst am westlichen Himmel sichtbar wurden. Im Walde war eine Durchsicht gegen Osten schön, wo nur der Schnee gegen die aufsteigende Nachtdämmerung, welche oberwärts in reines Blau verklang, hell erschien. Die näheren Bäume waren aus Violett ins Orange gehalten, ein vorragender Ast mit ockergelbem Laube trug wie die anderen horizontalen Zweige zierliche Schneelichter. Weiterhin wurde das Violett duftiger und ein noch weiterhin ausgebreiteter vorspringender Baum war in dunstiges Bläulichgrau gehüllt."

Diese reine Empfänglichkeit für das Farbig-Anschauliche der Natur begleitete ihn auf seinen Reisen durch Deutschland, Italien und die Schweiz (1828), die Rheingegend und Paris (1835), und durch England und Schottland (1844). Manchmal formt sich der Eindruck zu solchen Notizen, wie diese hier: „Gegen Pirna zu brach ein rosenfarbiges Morgenrot über den Rohrsberg hervor und stand gut zum dunkelbewölkten Himmel, fast wie ein feurig aufblitzendes Liebeslicht zu einer dunkelgestimmten, tiefsinnigen Gemütsart. In den Tannengebirgen gegen Gießhübel dampften dicke Nebel auf, Schneeflächen wurden häufiger sichtbar und die kalt durchziehende Luft gab der Gegend noch mehr winterlichen Charakter," — so beginnt die Reisebeschreibung der Fahrt durch Deutschland, Italien und die Schweiz. Oder Carus beschreibt kurz skizzierend eine nächtliche Wanderung durch das Kolosseum: „Noch nie habe ich ein Menschenwerk gesehen, welches so sehr als Naturwerk mir erschienen wäre, als dieser Riesenbau! — Und dabei nun alles so eigentümlich! — Die ruhigste, angenehme, kühle Nacht — von weitem das eintönige Geräusch des Marmorsägens — Geruch von blühendem Klee an den Wänden — Nachtigallen nah und fern — mitunter Eulenruf — dazwischen ein Schuß."

Das Verschwimmende der Atmosphäre, das Zerfallende alter Ruinen, das Verblaßte der Farben liegt ihm immerdar am nächsten. Das Mondlicht spielt dabei eine große Rolle mit seinen gespensterhaften Effekten. Fast immer sind es abendliche und nächtliche, manchmal auch morgendliche Stimmungen, deren Farbigkeit Carus beobachtet und fühlt, nur selten kommt auch die Tageszeit zu ihrem Recht. Fast ausschließlich ist Carus auf das, was ihm als „romantisch" gilt, eingestellt, — so merkwürdig dies mit seiner selbstsicheren Lebensführung kontrastiert. Er selbst erklärt den Widerspruch zwischen seinen Lebenstendenzen auf lehrreiche Art. „Leichensteine und Abendröten, eingestürzte Abteien und Mondscheine, die Nebel- und Winterbilder, sowie die Waldesdunkel mit sparsam durchbrechendem Himmelsblau, sind solche Klagelaute einer unbefriedigten Existenz (der modernen Zeit)." Und in seiner Biographie bekennt er, daß er (den eigentlich immer in der Tiefe des Gemütes ein Zug leiser Melancholie überschatte), „das innerste Geheimnis der Seele von schwerer Trübung zu reinigen" unternahm, indem er „dunkle Nebelbilder, in Schnee versunkene Kirchhöfe und Ähnliches in bildlicher Komposition entwarf."

Sein Naturerlebnis beschränkt sich freilich nicht auf die Konstatierung von Wahrnehmungen. Mögen sie bei ihm auch noch so feinfühlend sein, — was ihn von der Neuzeit unterscheidet, ist der Schellingsche Gedanke der „Welt-Seele", freilich mehr in der Art Goethes in das Idyllische gewendet. Religiöses Pathos klang ja in dem ersten der zitierten Stücke an. — Es tritt das romantisch Sentimentale der damaligen Zeit hinzu und wendet das Farbige ins Symbolhafte um: Töne und Farben drücken Gemütsstimmungen aus.

Ein interessanter Zug der inneren Wandlung Carus' macht sich bald bemerkbar, wenn man seine drei Reisebeschreibungen vergleicht. Da zeigt sich eine allmähliche Abschwächung der ursprünglichen Auffassung, ein gemaches Trockner-

Digitized by Google

werden der Erlebnisstärke. Auf seiner Reise durch England und Schottland wird er auf den eigentümlich nebelhaften Luftton aufmerksam, der die Fabrikstädte überdeckt und er schreibt nun: „Es ließe doch auch sich diesen eine poetische Seite abgewinnen, und ich könnte es mir zuweilen wohl als ein besonderes Bild denken, wenn man sich dergleichen hohe Massen viereckiger Fabrikgebäude, mit den noch so viel höheren Dampfessen, dazwischen etwa ein paar gotische Turmspitzen und im Vordergrund die hohe Mauer eines Viadukts mit kühn gelegten Bogen, von diesem Nebelton umflossen vorstellen wollte." Das klingt doch wie die Vorausnahme der impressionistischen Stadtbilder eines Pissaro! Der Unterschied aber ist auch so klar, der zwischen seiner anfänglichen und seiner späten Weltauffassung klafft, und dessen Wesen man wohl am kürzesten so charakterisiert: die Entwicklung führte ihn vom religiös gegründeten durch ein menschlich subjektivistisches Stadium zum überwiegend objektiven, seelisch fast neutralen Auffassen der Wirklichkeit. Als Dokumente dieser letzten Einstellung wirken die mannigfachen Zeichnungen technischer Art, die er seinem englischen Reisebuch beigegeben hat. Dem entspricht auch die Art der literarischen Darstellung: vom warmen Enthusiasmus der italienischen Fahrt hebt sich in eigentümlicher Kälte und Nüchternheit der englische Bericht ab!

Die Theorie.

Aus der besten Epoche seines Lebens stammen Carus' „Briefe über Landschaftsmalerei", geschrieben in den Jahren 1815—1824 (1831 veröffentlicht und 1835 in zweiter, vermehrter Ausgabe erschienen), — ein Buch, dessen Manuskript Goethes so lebhaften Beifall gewann, daß Carus sich zur Publikation entschloß. Es ist ein ausgezeichnetes Werk: gewandt und flüssig geschrieben und voll Verständnis für die technischen und formalen Seiten der Malerei, — dabei zugleich das Metaphysische der Angelegenheit wachhaltend. Wie selten gelingt es einem solchen Buch: den vielfältigen Ansprüchen der verschiedensten Menschen auf ehrliche Weise doch irgendwie gerecht zu werden! Vom innerlichen, religiösen Grundgefühl spannt sich die Erörterung hinüber zur Analyse des Pinselstrichs, — und noch ist dieses Äußerliche eingebettet in jenem Innerlichen!

Die Grundvoraussetzung ist die Schellings, Goethes: „Allem . ., was wir empfinden und denken, Allem, was ist und was wir sind, liegt eine ewige, höchste unendliche Einheit zugrunde . . . Die Sprache deutet jenes Unermeßliche an mit dem Worte: Gott." Solch Bewußtsein verleiht der fortgehenden Diskussion eine gewisse Großheit der Auffassung, die sie einreiht in die ganze, noch religiös getränkte Sinnesart der Schleiermacher, Goethe, Hegel. Aber sie führt gleich darauf zu der merkwürdigen, an ähnliche Aussprüche damaliger Philosophen gemahnende Auffassung, daß die Wissenschaft höher sei als die Kunst, da der Mensch als Künstler Gott in sich, als Wissenschaftler aber sich in Gott fühle. Die Weiterführung dieses von Carus nur ein wenig angedeuteten Gedankenganges mußte dann zur Überschätzung der objektiven Wissenschaftlichkeit treiben, als deren Opfer die ganze Folgezeit erscheint und der auch die Entwicklung von Carus selbst leider ihren großen Tribut gezollt hat. Doch fühlt der Ästhetiker Carus damals noch nicht diese Konsequenz in der ganzen Schwere, sondern formuliert noch eine These, die die spätere Entwicklung vorausholen, — er versichert: „immer . . . wird die Landschaft das belebte Geschöpf bestimmen, es wird aus ihr selbst notwendig hervorgehen und zu ihr gehören müssen, solange die Landschaft Landschaft bleiben will und soll." So wird dem Landschaftlichen das volle Übergewicht über den

Digitized by Google

Menschen zugesprochen! Das ist die glückliche Folge des lebhaft begeisterten Studiums von Ruysdael und Claude Lorrain. Deutlicher aber macht sich die wissenschaftliche Einstellung schon bemerkbar, wenn er als Erfordernisse eines schönen Landschaftsbildes neben dem Ausdruck eines seelischen, menschlichen Gefühlszustandes und der Zusammenfassung der Einzelheiten zu einem in sich selbst entwickelten und beschlossenen, gleichsam organischen Ganzen auch die Richtigkeit der Wiedergabe aufführt. Solche Richtigkeit meint er durch das emsige Studium der Natur erringen zu können, ein emsiges Studium, das hineinführe in die organische Struktur der Pflanzen und Tiere und auch den Lagerungen der Erdschichten mit bewußter Wissenschaftlichkeit folge. Nicht als Selbstzweck, gewiß! Sondern um das volle Naturleben um so reicher nun und freier als Ausdruck des göttlichen Wesens in der Natur erleben zu lassen. Man spürt, wie hier noch die antike Auffassung vom Wesen der Natur anklingt, — gar nicht erörtert, überhaupt nicht als möglich gesehen, wird die Verwandlung des Naturhaften in der subjektiven, in der musikalischen Vision. Rund und unzweideutig formuliert Carus sein Glaubensbekenntnis, das auch Goethe eigentümlich war: „Ist das Bild ein landschaftliches, so soll uns aufgehen, welche Szene des Lebens der Erde hier gemeint sei, die Art des Bodens, die Natur dargestellter Gebirge, die Eigentümlichkeit der Vegetation, die gemeinte Jahreszeit, die Stimmung der Witterung, die Tageszeit des Bildes müssen vor allem deutlich werden." Daß jedes Werk „eine Art von Bekenntnis , . des Künstlers" sei, wird zwar ausdrücklich anerkannt, aber es wird zugleich eine so feste Parallelität zwischen den Stadien des auf- und niedergehenden Naturlebens und den Stimmungen der Seele aufgestellt, daß das naturhafte Leben das absolute Übergewicht erhält: im vollendeten, klassischen Werk erkennt man nicht mehr diese oder jene menschliche Ansicht, sondern das rein Menschliche an sich als das Herrschende. Die Vision, die Carus nun aufsteigt, — eine Vision, die er (der Art Krausescher Wortbildungen folgend) im Ausdruck des „Erdlebenbildes" treffend erfaßt, — sie hat zweifellos etwas Bedeutendes in sich: die Forderung von mystischen oder orphischen Landschaften, „es werden einst Landschaften höherer, bedeutungsvollerer Schönheit entstehen, als sie Claude und Ruysdael gemalt haben, und doch werden es reine Naturbilder sein, aber es wird in ihnen die Natur, mit geistigem Auge erschaut, in höherer Wahrheit erscheinen, und die steigende Vollendung des Technischen wird ihnen einen Glanz verleihen, den die früheren Werke nicht haben konnten." — Man möchte glauben: diese Prophezeihung habe seinen eigenen Arbeiten gegolten, — wie aber sahen diese aus?

Das Werk.

In seinen „Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten" hat Carus naturgemäß eingehend die Entwicklung seiner künstlerischen Fähigkeiten beschrieben. Und da ist seine Feststellung, daß er „nie an eine Künstlerlaufbahn gedacht" habe, von Belang. Es geht schon aus ihr hervor, daß die künstlerischen Interessen in ihm nicht die stärksten waren. Anfänglich ist denn auch seine Kunstübung blos Lust am „unmittelbaren Nachbilden der Natur", und der Unterricht auf der Zeichenakademie in der Pleißenburg durch Tischbein und den Vater des berühmteren Schnorr von Carolsfeld brachte es nur zum Abzeichnen von Abgüssen antiker Bildwerke. Erst durch den Schellingschen Naturgedanken wurde ihm eine höhere Möglichkeit der Darstellung annähernd klar. So beginnt er im 23. Lebensjahr, 1812, autodidaktisch mit der Ölmalerei. Von diesem Jahre an datiert denn auch die

Digitized by Google

Fülle seiner noch erhaltenen Arbeiten, deren letzte 1867, drei Jahre vor seinem Tode, entsteht. Zwischen beiden Jahren, die also den vierundfünfzigjährigen Zeitraum 1812—1867 einfassen, ist fast jedes Jahr durch ein signiertes Bild zu belegen, — nur in den fünfziger und vierziger Jahren sind nur ein paar Jahre vertreten. Zu den ausgeführten Ölbildern kommen noch sehr zahlreiche Bleistiftskizzen hinzu und kleinere Ölbildchen, die zwischen dem Staffeleigemälde und der kleinen (oft nur postkartengroßen) Zeichnung vermitteln, — ferner noch Kohlezeichnungen, besonders in seinen späteren Jahren. So zeigt sein Werk einen äußerlich imponierenden Reichtum der Dokumente. Doch ist die Qualität kaum ebenso hoch zu schätzen. Denn seine Arbeiten gehen nur zu gut mit den Leistungen leidlicher Dilettanten zusammen und sie fallen andererseits ab, wenn man sie mit wirklichen Kunstwerken vergleicht. Irgendeine Schwäche steckt in ihnen, allem offenbaren Fleiße und gutem Willen zum Trotz, — fast flau wirkt ein Carus neben einem Friedrich! Seine eigentliche produktive Kraft ist mit den Bildern erschöpft, die aus der Erinnerung an Erlebnisse auf seiner englisch-schottischen Reise entstanden, — ungern betrachtet man die Arbeiten von der Mitte der vierziger Jahre ab. Das dauernde Anwachsen der Tendenz, die auf Objektivität hindrängte, ist seiner Kunst nicht von Vorteil gewesen, — der Wille zur Gefühlsmäßigkeit, die seiner melancholischen Ader entquoll, brachte es in seinem letzten Lebensjahrzehnt nur noch zu trüben Sentimentalitäten.

Dennoch hat man so manchen Genuß bei dem Betrachten seiner Arbeiten, sobald man nur die allzu hohen Ansprüche mäßigt, die er durch seine eigenen Worte zur drängenden Forderung sich selbst gegenüber antürmte. Seine Zeichnungen nach knorrigen Bäumen, verzwickt sich verschlingendem Wurzelgeflecht, grossen, niedrigen Blattpflanzen, führen freilich nur um ein weniges über die naturwissenschaftlich richtige Wiedergabe hinaus. Dennoch liegt oft auch in ihnen ein eigener Reiz: ganz ruhig durchströmt das Leben der Natur diese bis ins einzelnste genau abkonterfeiten Dinge, die sich so fein verästeln und die in so breite Blätter auslaufen. Gleichwohl: auch die besten Zeichnungen dieser Art bleiben sozusagen um ein wenn auch nur unendlich Kleines unterhalb des Niveaus, auf welchem erst das Kunsthafte wahrhaft beginnt, die Dinge der Außenwelt in Elemente musikhafter Rhythmik zu verwandeln. Seine Waldwinkel, Häuserecken, selbst die Wasserspiegelungen und Wolkenstudien haben ein allzu festes Bestehen, als daß sie sich in Schein auflösten. Sie sind auch zu irdisch, als daß sie am Leben der Welt, des Kosmos teilnähmen. Und so: noch nicht hereingezogen in den eigentlich kunsthaften Bezirk der selbständigen Form, — noch nicht aufgewachsen zu planetarischer Landschaftlichkeit wie bei Koch — auch noch nicht so von seelischem Gefühl erfüllt wie bei C. D. Friedrich — so müssen sie der letzten Anziehungskraft entbehren, die sie uns zu menschlich sehr wesentlichen Gebilden machen würde. Und doch entströmt ein rein naturhaftes Entzücken so manchem Frühlingsbilde und reizendem Laubgewirr. Und was immer wieder das Interesse wachruft und ein gewisses Maß von erstaunter Bewunderung, das ist der Wagemut, mit dem Carus an einzelne malerische Probleme herantritt. Seine Feinfühligkeit allen farbigen Schattierungen gegenüber findet die Bestätigung ihrer literarischen Bezeugung in seinen Arbeiten. Es ist da ganz erstaunlich, wie bravourös Carus da und dort bunte, leuchtend helle Töne in dunkleren Schatten einfügt, — wie er das leuchtende Grün moosbewachsener Stämme charakterisiert, — wie er das Fluktuierende der Wolken am offenen Himmel andeutet. In strengem Gehorsam vor der wahrgenommenen Wirklichkeit schreckt er vor keiner Kraßheit

Digitized by Google

C. G. Carus: Frühlingslandschaft des Rosenthals (1814) 0,34×0,43 m
Dresdener Gemäldegalerie.

C. G. Carus: Baumstudie (Bleistift) 0,20×0,16 m

Digitized by Google

Digitized by Google

momentanen Pinselstrichs zurück! In der Treue gegenüber der Natur und in der Feinnervigkeit seines Sehorgans ist er ein Impressionist von reiner Prägung. Wohl trennt ihn von der späteren Generation das Bewußtsein von der Gottdurchflossenheit der Erde. Aber am einleuchtendsten ist er doch wohl dort, wo dies Wesen gleichsam nur Theorie bleibt, wo er annähernd reiner Naturwissenschaftler ist. Sucht er nach „höheren Aspekten", so versagen doch seine Mittel. Er wirkt dann leicht sentimentalisch, trotzdem gerade er die sentimentalen Landschaften ablehnte. Solche Häuser, deren rote Fensterscheiben aus dunklem Abend aufleuchten, — Wanderer in nächtlich drohender Felsenlandschaft, — Schwäne, die bei Mondschein heranrudern, — sie alle haben etwas innerlich Problematisches an sich. Die Theorie der Reinigung der Seele von schmerzlichem Erleben, der er instinktiv folgte, findet in der Qualität dieser Gemälde und Kohlezeichnungen keinerlei Stütze! (Wie leicht wirkt nicht ein Gefühl unwahr, das aus dem Willen geboren ist. Und ist solch Reinigungsprozeß nicht etwas Willensmäßiges? !)

* * *

Carus ist fast ausschließlich Landschaftsmaler, — das Wort „Erdleben-Künstler" muß man ihm trotz seiner Autorschaft wohl vorenthalten. Aus Deutschland, Italien, England, Schottland stammen seine Vorwürfe. Romantische Landschaften bleiben sie im allgemeinen. Denn die Vorliebe für Mondnächte und Gebirgigkeiten, für Vorfrühlingsstimmungen und Herbstlichkeiten heben sie über das Gewöhnliche des Alltags, über das Durchschnittliche empor. Und diese romantische Einstellung beherrscht nun einmal die Mehrzahl seiner Arbeiten — mag man auch seine eigentliche Leistung in den Werken erblicken, die das Romantische nur ganz von ferne ahnen lassen. Er war eben doch ein Freund von C. D. Friedrich, mit dem zusammen er draußen skizzierte und dem er einen oft geübten Kunstgriff verdankte, wie am besten die Einheitlichkeit des Blickfeldes zu erzielen sei: anläßlich eines „Mondschein-Bildes", das Friedrich gefiel, bat er Carus „eine dunkle Lasur auf die Palette zu nehmen und außerhalb des Mondes und der nächst erleuchteten Stellen alles, und je mehr gegen den Rand des Bildes um so dunkler, damit zu übertuschen . . . Ich tat es, und das Bild war mit eins ein anderes geworden; nun erst war die Illusion der Mondbeleuchtung deutlich," — so berichtet Carus in seinen ‚Lebenserinnerungen", die auch sonst mancherlei von Friedrich mitzuteilen wissen. Aber trotz solchem Kunstgriffe, den er dann häufig anwandte, bleibt auch seinem Gefühl das gleiche Moment der Schwäche immanent, das seine Wirklichkeitswiedergaben größeren Formates zumeist stigmatisiert. Die Probe des Nebeneinander mit Friedrichs Arbeiten (sehr deutlich in Dresden) wird zu einer „peinlichen Frage", die Carus nicht besteht.

Nur ganz selten hat sich Carus an andere Themata gewagt, als an Landschaften oder einzelne Pflanzlichkeiten. Von Interesse ist darunter ein großer „Wolfhundskopf" in der Lahmannschen Sammlung auf dem Weißen Hirsch-Dresden. Aber man denke während seiner Betrachtung nicht an Rayski, dessen Tiere von ganz anderer Naturkraft zeugen! — Porträte, in denen er manche berühmte Persönlichkeiten, wie die Schröder-Devrient, malte, scheinen nicht mehr erhalten zu sein.

So bleibt das Wesentliche seiner Hinterlassenschaft die Unzahl von Landschaftsbildern in Bleistift, Aquarell, Kohle und Öl, in denen er sein nicht sehr tief gehendes aber außerordentlich weitherziges Naturgefühl und eine überaus große Empfindlichkeit für die differenziertesten farbigen Erscheinungen der Umwelt dokumentierte.

* * *

Digitized by Google

Doch wäre es nicht gerecht, seine Malkunst an und für sich zu werten, — man sehe sie im größeren Zusammenhange der Theorie und Erlebnisse, und dann füge man solchen doch wertvollen Lebensinhalt harmonisch ein in die anderen Bezirke dieses umfänglichen Daseins. Erst dann übersieht man sein harmonisches Ganze und mag mit Goethe urteilen: daß auch ihm dieser Überfluß an Interessen und Betätigungen „außerordentlich vorkomme". Rein historisch aber wird man Carus als Gesamtcharakter einreihen dürfen in jene Richtung des deutschen hochkultivierten mittelständigen Bürgertums, die vom Idealismus ihren Ausgang nahm und durch die restlose Überführung der religiösen Energien in das äußere Weltleben sich zur grenzenlosen Hingabe an das rein objektiv Genommene der Wirklichkeit verleiten ließ, so daß schließlich eine rein weltliche Lebenshaltung aufwuchs. In dieser Richtung bedeutet die halb botanische, halb wirklich künstlerische Malweise C. G. Carus' eine der mannigfachen Stationen.

Literatur: Jul. Vogel in Thieme-Beckers „Künstler-Lexikon", dann A. Peltzers summarisches Büchlein: „Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei", 1907. — „Carus-Album", hrsg. in photogr. Nachbildungen von sechs Kohlezeichnungen von F. und O. Brockmann, Dresden 1863.

Bezeichnete und datierte Werke von C. G. Carus. (Ö. = Ölgemälde, A. = Aquarell, K. = Kohlezeichnung, BZ. = Bleistiftzeichnung.)

1811—1812. Brockenlandschaft bei Herrn Halberstamm-Leipzig (Ö.; 0,36 : 0,43).
1813. Marianne und Albert Carus bei Herrn Pastor Rietschel-Leipzig (BZ.; 0,08 : 0,12).
1814. Frühlingslandschaft in der Dresdner Galerie (Ö.; 0,34 : 0,43).
1814. Landschaft bei Herrn Krupenie-Leipzig (Ö.; 0,36 : 0,43).
1818. Fischer im Walde am Fluß entlang gehend in Sammlung Lahmann, Dresden-Weißer Hirsch (Ö.; 0,165 : 0,25).
1818. Wanderer in nächtlicher Felsenlandschaft in der Smlg. Lahmann, Dresdener Galerie (Ö.).
1819. Brandung bei Rügen in Smlg. Lahmann, Dresdener Galerie (Ö.; 0,64 : 0,91).
1820. Hünengrab in Smlg. Lahmann, Dresdener Galerie (Ö.; 0.33 : 0,44).
1821. Felsen in der Sächsischen Schweiz in Smlg. Lahmann, Dresdener Galerie (Ö.; 0,37 : 0,48).
1823. Rudelsburg in Smlg. Lahmann. Dresdener Galerie (Ö.; 0,51 : 0,66).
1824. Frau auf Söller in der Dresdener Galerie (Ö.; 0,42 : 0,33).
1825. Wolfshundskopf in Smlg. Lahmann, Dresden-Weißer Hirsch (Ö.; 0,475 : 62).
1826. Engel, in die Harfe greifend, in der Dresdener Galerie (Ö.; 0,235 : 21).
1826. Gebirgslandschaft mit den drei Felsen (Riesengebirge) in Smlg. Lahmann, Dresdener Galerie (Ö.; 0,64 : 0,92).
1829. Golf von Neapel bei Herrn Reg.-Baurat Rietschel, Dresden (Ö.; 0,62 : 91).
1832. Italienische Stadt bei Nacht, in Smlg. Lahmann, Dresdener Galerie (Ö.; 0,28 : 0,21).
1834. Blick auf Tannenwaldung, in d. Graph. Kabinett d. Leipziger Galerie (Ö.; 0,21 : 0,34).
1835. Häuschen im Walde, bei Herrn Pastor Rietschel, Leipzig (Ö.; 0,16 : 0,205).
1837. Baumstudie bei Herrn Dr. E. v. Sydow, Berlin (Ö.; 0,17 : 0,195).
1844. Vier kleine Landschaftsstudien von der englischen Reise bei Fräulein Schwerdtner, Dresden (Ö.).
1850. Porträt Hermann Rietschel bei Herrn Pastor Rietschel, Leipzig (A.; 0,185 : 0,13).
1853. Gartenpartie, in Smlg. Lahmann, Dresden-Weißer Hirsch (Ö.; 0,13 ; 0,165).
1863. Chaussee-Brücke in Smlg. Lahmann, Dresden-Weißer Hirsch (Ö.; 0,225 : 29).
1864. Durchblick durch Ruinenfenster auf eine Kirche bei Mondschein bei Herrn Pastor Rietschel, Leipzig (K.; 0,44 : 0,29).
1865. Wolkenstudie bei Fräulein Schwerdtner, Dresden (Ö.; 0,14 : 0,195).
1866. Birkenwald bei Fräulein Schwerdtner, Dresden (Ö.; 0,15 : 0,18).
1867. Mondaufgang bei Herrn Pastor Rietschel (K.; 0,44 : 0,29).
1867. „Ein Müller-Lied" bei Herrn Reg.-Baurat Rietschel, Dresden (K.; 0,45 : 36,7).

* * *

Digitized by Google

Eine sehr große Zahl von datierten und signierten Bleistiftskizzen von den zwanziger bis fünfziger Jahren besitzt das Graphische Kabinett der Dresdener Galerie und (besonders gute Exemplare) die Sammlung von Herrn Joh. Fr. Lahmann, Dresden, Weißer Hirsch.

* * *

Datierbare Gemälde:

Um 1820. Hünengrab im Mondschein in der Nationalgalerie zu Kristiania (Ö.; 0,33 : 0,43; Abb. im Katalog der Berl. Jahrh.-Ausstellung).

Um 1820. Brockenhaus im Morgenlicht im Goethe-Nationalmuseum, Weimar (Ö.; 0,21 : 28,2 — (vergl. „Lebenserinnerungen . . ." I, 315).

Dunkler Tannengrund, ebenda (Ö.; 0,43 : 0,33).

Um 1826. Eldena-Ruine auf Rügen im Goethe-Nat.-Mus., Weimar (Ö.; 0,21 : 0,287, I, 263 u. M. Schuette, D. Goethe-National-Museum).

Um 1831. Peterskirche mit Vollmond, Abendstimmung, bei Herrn Dr. Zenker, Dresden (Ö.; 0,36 : 0,46 vergl. „Lebenserinnerungen . . ." II, 334).

Um 1839. Altdeutsche Stadt im Frühlicht bei Herrn Pastor Rietschel, Leipzig (Ö.; 0,98 : 0,69; vergl. „Lebenserinnerungen . . ." III, 87).

Um 1839. Kirchgiebel bei Abendstimmung, ebendort (Ö.; 0,51 : 0,39), Pendant zum vorigen Bild?!

Um 1845. Fingalshöhle, ebendort (Ö.; 0,91 : 1,15; vergl. „Reise durch England" II, 214).

Um 1845. Schloß Warwick, ebendort (Ö.; 0,52 : 0,71; vergl. „Reise durch England" I, 355).

* * *

Die in Carus' Nachlaß befindlichen Gemälde sind, einer Mitteilung von Fräulein Schwerdtner, Dresden, zufolge, nach seinem Tode vernichtet worden, soweit sie aus seinen letzten Lebensjahren stammten. Übrigens machen die vorstehenden Aufführungen von Gemälden usw. keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit.

Digitized by Google

JUGENDWERKE DES M. GRÜNEWALD

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln in Lichtdruck

Von V. C. HABICHT

Unsignierte und durch keine urkundlichen Beweise gestützte Werke und nun gar Jugendwerke, also Arbeiten, denen das gesicherte Gesicht der erarbeiteten Form fehlen muß, das bekannte (allzubekannte) einer gereiften Persönlichkeit diese rührenden Zeugnisse jugendwacher Geister bekanntzugeben, ist ein undankbares Geschäft. Eine Anmaßung scheint an ein gefestigtes Gebäude, einen neidisch behüteten Schatz greifen zu wollen — und nur zu begreiflich ist der Widerstand, der von Treue zeugen kann, aber auch von Enge, Dogma und Erstarrung. Allein — wenn etwas der Wissenschaft Sinn und Berechtigung geben kann, so ist es nur die Erweiterung des Wissens und sicher nicht allein das Hüten eines wohlverwahrten Schatzes. Das Wahre spricht gewiß für sich selbst und bedarf keiner Entschuldigung. Aber so sicher das Wahre von heute ein Paradox von gestern ist, um so nötiger ist es, das Paradox zur Geltung zu bringen. Es bedarf, damit es überhaupt gehört und eine Wahrheit werde, der Entschuldigung. Jede captatio benevolentiae ist eine Tat der Achtung und des Taktes, und es ist ein gutes Recht, sie zu fordern, am ehesten in rein wissenschaftlichen Leistungen, denn hier wird mehr an Glauben gefordert als in irgendeiner Dichtung. Denn, sie wendet sich an den Widerpart des Glaubens, die schwer besiegbare und zu überzeugende ratio, die selbst nichts anderes bedeutet als eine aus Erinnerungen aufgebaute Festung. Wie lange es dauert, bis sie eine Erkenntnis in den Ring ihrer Gegebenheiten aufnimmt und welcher Mühseligkeiten es bedarf, in sie einzudringen, hat der Verfasser an diesem Falle selbst aufs genaueste erlebt — und meine captatio benevolentiae soll in nichts anderem als in einem Berichte über dieses Faktum bestehen.

Ich habe von meiner Heimatstadt Darmstadt aus Erbach i/O. und das Schloß mit seinen wenig gekannten Kunstschätzen oft besucht. 1915 fielen mir die Kunstwerke, die den Gegenstand dieser Abhandlung bilden sollen, zum ersten Male auf. „Grünewald!“ mir schien die innere Antwort auf die Frage nach dem Künstler trotz ihrer Bestimmtheit und mangelnder Feigheit zum Bekenntnis unerhört, zwecklos und lächerlich. Der Gedanke, die Scheiben zu veröffentlichen und den erlauchten Namen mit ihnen in Verbindung zu bringen, kam mir überhaupt nicht. Ich habe die Arbeiten inzwischen noch mehrere Male an Ort und Stelle genau angesehen, besorgte mir 1919 die, zu den folgenden Abbildungen dienenden, Photos, lediglich in der Absicht, sie als ein Beitrag zur Geschichte der Glasmalerei zu veröffentlichen. Die Autorfrage, den leisesten Gedanken an Grünewald, ließ ich beiseite. Ich habe die Arbeit nicht abgeschlossen und konnte sie nicht abschließen, obwohl mich kaum eine andere so intensiv und langandauernd beschäftigt hat, so oft vorgenommen und wieder zurückgelegt, umgearbeitet und geändert worden ist — wie sie, weil das ihr Abzufragende künstlich unterdrückt war. Ich habe — nach einer erneuten Besichtigung — dem verwegenen Ruf der inneren Stimme dann schließlich nachgegeben — und ich glaube, daß sie recht haben muß. Einen Ehrgeiz habe ich an der Frage nicht, eine Intuition steht außerhalb aller Beweise, mein Erlebnis ist mir nicht zu rauben. Den Mut, von ihm zu sprechen, bringe ich gerne auf. Was ich biete, ist keine Hypothese. Fest davon überzeugt, daß künstlerische Werte nicht mit der ratio ergriffen werden können, und auch davon, daß sogenannte stilkritische Beweise einen circulus vitiosus bedeuten und für letzte

Digitized by Google

Abb. 1. Verkündigung. Kabinettscheibe im Schloße zu Erbach i. O.

7. Geburt Christi. Kabinettscheibe im Schlosse zu Erbach i. O.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorstellungen nicht reichen — so gut und sehr brauchbar sie für bestimmte, äußere (bekannte) Zwecke sind —, geht diese Untersuchung im eigentlichen einen eigenen und neuen Weg. Sie geht von der innersten Bewußtseinslage und Erkenntnisart des Künstlers der zu behandelnden Kunstwerke aus, sie weiß aus eigenen Erlebnissen schöpferischer Tätigkeit her um die Identität des schöpferischen Ichs, die unwandelbare, und um die Bedingtheit und Nebensächlichkeit der faßbaren Form, ganz besonders in den tastenden Werken der ersten Emanationen dieses Geistkernes. Die Schöpferqual ist nichts anderes als der grauenhafte Zwang, in die Welt der Erscheinungen hinunterzusteigen. Allein — so bedingungslos die Unterwerfung des erwachenden schöpferischen Geistes auch erscheinen mag, so furchtbar im Grunde die Übermächtigung durch die sinnlich packbaren Formen ist — meist in sklavischer Übernahme vorhandener Ausdruckselemente — so bleibt der Genius, und das ist der schöpferische Mensch, doch unverkennbar und gefeit, sehr zum Unterschied gegen die vielen und oft sehr tüchtigen Künstler, die eben nur Künstler und keine Genien sind. Ein Pieter Lastmann kann keinen Rembrandt, auch den in rührender (scheinbarer) Ohnmacht beginnenden und sklavisch Anschluß suchenden, überdecken — und mit Grünewald kann es anders nicht sein. Hätten wir von Rembrandt als frühestes Werk nur die Nachtwache, es gehörte ein Heidenmut dazu, ihm das wohl früheste Bild, den Prophet Bileam, zuzuschreiben. Jedenfalls wäre dann zunächst einmal von dem Begriffsschatz, der festgefügten Vorstellung der Form abzusehen. Allein — die Aufgabe wäre immerhin noch leichter als unsere, denn es würde sich um Kunstwerke gleicher Art handeln, während wir Glasmalereien mit Gemälden zu vergleichen haben. Unsere Aufgabe erfordert Wohlwollen und Geduld. Ein rasch vollzogener Vergleich auf Grund der Form hier und dort, ein unbedingtes Haften an dem bekannten Vorstellungsbild: „Grünewald" würden die Anforderung, die gestellt ist, unbillig leicht erledigen. Wir wollen den Weg erleichtern und versuchen, ganz unbefangen an die Werke und die Aufgabe heranzutreten.

1. Der Befund.

Im Rittersaale des gräflichen Schlosses zu Erbach i/O. befinden sich, in moderne Fenster eingelassen, acht Rundscheiben, die im Lichten 30 cm mit einem $3^1/_2$ cm breiten Rand messen. Sie stellen dar:

1. **Die Verkündigung** (Abb. 1). Die Scheibe ist nicht im ursprünglichen Zustande erhalten. Die linke Gruppe mit dem auf einem Thron sitzenden Gottvater und dem den Thron anfassenden Engel gehörte ursprünglich offenbar zu einer Marienkrönung. Das Stück ist echt und alt (ungefähr gleiche Zeit wie die Scheiben: Ende 15. Jahrhundert), stammt aber aus einem ganz anderen Kunstkreise und hat stilistisch mit unseren Arbeiten nichts zu tun. Von dem ehemals links vorhanden gewesenen Engel Gabriel ist nur das Szepter und Spruchband übrig geblieben, sowie der untere Teil seines Gewandes, das zu dem darüber befindlichen Gottvater nicht paßt. Ob die unklaren Architekturteile über der linken Gruppe zu der ursprünglichen Scheibe gehören, oder gleichfalls (dann von einer dritten) eingesetzt sind, ist schwer festzustellen. Alt und original zur Scheibe gehörend ist die Landschaft und die Strahlenglorie: Aber auch dieser Teil wird durch ein dunkles, später eingesetztes Stück unterbrochen, das bis zu dem Heiligenschein der Maria reicht. Hier und weiter rechts mit einem Stück der Taube beginnt der intakte Teil der Scheibe, der den ganzen übrigen Raum füllt. Sind auch die Verluste, namentlich der Gestalt des Engels Gabriel, zu beklagen, so bleibt doch genug sowohl für die

Digitized by Google

Erkenntnis des Wollens und der Darstellungsart dieser Einzelszene, wie des Gesamtcharakters des Künstlers der Scheiben überhaupt.

Wir sehen in ein ziemlich schmales Gemach hinein, dessen Rückwand durch eine Mauer abgeschlossen ist, an der die unverputzte Backsteinfläche und der Schmuck mit einem Bogenfries archaisierend romanischer Art auffallen. Soweit der schlecht erhaltene Zustand ein Urteil zuläßt, scheint die ganze Mauerbreite mit einem Sockel abgeschlossen zu haben, über dem sich durchgehend die Fensteröffnung befand. Das bewährte Mittel der Perspektivenandeutung durch den Fliesenbelag wird willig ergriffen, um in der gewählten Enge oder geringen Tiefe wenigstens in etwas raumschaffend zu helfen. Diesem Ziel dient zweifellos auch die tiefenführende Stellung und die Form der in gelben Tönen gehaltenen Bank, deren leichte Phantastik zum Teil durch diese Absichten erklärt wird. Auch die scharf an den vorderen Bildrand gestellte Zinnvase mit dem Maiblumenstrauß will offenbar zur Erhöhung der Illusionistik des Raumes mitgesehen sein. In überraschender Freiheit von diesen offensichtlichen Äußerungen eines um die Darstellung ringenden, noch suchenden Gestaltens erweist sich die Figur der Maria. Sie hat sich von ihrem Gegenüber rechtwinklig ab und ganz dem Beschauer zugewandt, kreuzt die Hände abwehrend und zugleich demütig anbetend über der Brust, senkt den Kopf und neigt ihn zur Gegenseite, blickt zum Boden. Ein eigentümlich feierlicher, fast lächelnder Ausdruck umspielt ihre Züge. Das weiße Untergewand und der große blaue Mantel sind in ein erregtes Linienspiel gebettet, das die jähe Wendung wie die innere Bewegung zugleich ausdrückt. Im Verein mit dem blonden Haar strahlt der goldgelb metallisch wirkende Heiligenschein. Ob die Gestalt sitzt, in dieser Haltung überhaupt noch sitzen kann, kniet, sich knieend niederläßt, darüber gibt der Künstler keine Hinweise. Ob er sich diese Fragen einer der Wirklichkeit nachrechnenden Prüfung gestellt hat, scheint zweifelhaft. Unübersehbar jedoch ist die Tatsache, daß ihm anderes am Herzen liegt. Mag noch so viel durch die bereits zu erkennende tastende Hand des Anfängers eine Erklärung finden, die Kargheit und Nebensächlichkeit der Raumbehandlung, der Akzessorien überhaupt, die Konzentration auf die Hauptfigur, ihre zwingende Hervorhebung durch Haltung, Innigkeit, Ausdruck und die gesammelte Kraft des Farbenklanges: Blau-Weiß-Gelb lassen keinen Irrtum aufkommen, worauf es dem Künstler ankommt. Aber es ist nun keineswegs eine äußerliche Hervorhebung, die aus dem Zwang eines Wissens um die Hauptperson zu der gegebenen Fassung drängt, sondern eine ganz andere Absicht, aus der die Darstellung erwächst. Die Zuwendung zum Beschauer, das Öffnen der Seele und Hineinsehenlassen haben nur scheinbare Vorläufer in der deutschen Malerei. Beim Sterzinger[1]) Altar oder Schüchlins[2]) Tiefenbronner ist die Wendung nötig, da der Engel vom Rücken Mariae hereingetreten ist. Durch die Wendung des Kopfes, in Sterzing auch durch den Blick, ist eine unmittelbare Verbindung mit dem Kömmling hergestellt. Bei unserer Scheibe ist die en face-Stellung gewiß von irgend woher übernommen, als ein brauchbares Mittel, die seelischen Vorgänge in Maria deutlicher machen zu können. Zugleich erfährt aber das letzten Endes wohl auf Rogier v. d. Weyden zurückgehende Motiv eine neue Bedeutung und psychologische Bereicherung, denn es ist deutlich mit ihm zugleich die Abwendung von dem Engel gemeint. Damit aber ist nichts gestaltet als ein Wissen von der Scheu vor dem Numinosen, als ein Erfühlen der Unerträglichkeit des Göttlichen oder Heiligen für menschliche Augen, Sinne und Verstand.

(1) Vgl. Abb. 40 in E. Heidrich: Altdeutsche Malerei, Jena 1909. (2) Vgl. Abb. 46 ebenda.

Digitized by Google

Gleich in der formal wohl schwächsten und zuerst entstandenen Scheibe finden wir eine Gabe, die uns erstaunt, ein eingeborenes, durch keinerlei Zeitwissen und Kirchenglauben erklärbares, tiefes und echtes religiöses Empfinden.

Geburt Christi (Abb. 2). Die Scheibe ist unversehrt erhalten. Wieder herrscht und beherrscht ein Zweiklang von Farben den ersten Eindruck: Rot und Blau. Vor springt das fanfarenhafte Blau der Gewandung Mariae. Die Stärke des Tones ist aufgenommen in dem leuchtend roten Ober- und orangeroten Untergewand des Joseph. Neben den realistischen, den Dingen entsprechenden, übrigen Farben treten nur noch das Gelb des Strohdachs und der Hürde etwas mehr hervor. Enge und Unbeholfenheit der, wieder romanisierenden, Raumdarstellung und mancherlei Ungeschicklichkeiten eines unverkennbaren Anfängers treten zurück gegenüber dem in aller Gebundenheit eindeutigen Ziele. Es ist der geistige Vorgang, als dessen Träger die Figuren gewählt sind, der mit uns schon bekannten Mitteln erstrebt wird. Wieder mit besonderer Betonung der Maria und wieder mit der auffallenden Bewegung zu uns hin. Sie kniet mit erstaunt anbetenden, erhobenen Händen vor dem vor ihr liegenden Kinde, so scheint es. Allein — durch die Drehung ihres Körpers und die völlige Wendung des Kopfes zum Beschauer und die Neigung desselben ist dieser Zweck aufgehoben. Die höchst seltsame Auffassung und Haltung erfordert eine Erklärung. Wir | können uns nach der Deutung des analogen Falles bei der Verkündigungsszene kurz fassen. Die für den ersten Eindruck befremdliche, aus Gründen der Werksetzung unbegründete oder unnötige, Stellung und Haltung der Maria können nichts anderes bezwecken, als das Wundererlebnis der Mutter, ihre Gotterkenntnis, zu verdeutlichen und dem Beschauer verständlich zu machen. Aus besten Gründen erscheint deshalb über der Maria der Engelchor in einem hellen magischen Lichtscheine und ist Joseph in irdischer Befangenheit, ferne der geheimnisvollen Erkenntnis, dargestellt. Das Unbegreifliche und Göttliche der Ereignisse ist von dem Künstler erahnt, der spießbürgerlichen Sachlichkeit und nüchternen Berichterstattung zahlloser, der überwiegenden, Darstellungen der spätmittelalterlichen Kunst enthoben. Nicht von Auchfrömmigkeit und Auchglauben kann hier die Rede sein, sondern von einer fast genial anmutenden, ursprünglichen religiösen Kraft, der gegenüber die Einzelbildelemente ein Geringes an Wert umfassen.

Christus treibt Teufel aus (Abb. 3). Der bewegten Szene entsprechend herrschen mannigfaltige Farbtöne vor. Der vom Rücken gesehene Apostel am weitesten links in blauem, der daneben in hellrotem Mantel, Christus in violettlila Gewand, der Besessene in zitronengelber Jacke und manganviolettbraunen Hosen, die Figuren über dem Besessenen in neutralfarbenen grauen Gewändern, die Frau rechts: manganviolettbraunes Untergewand und roter Mantel. Gegenüber den beiden vorigen Scheiben gestattet hier bereits die Themastellung eine reinere Ausgabe der persönlichen Absichten. Verhältnismäßig wenig liegt dem Künstler auch hier an den offiziellen Tagesproblemen, der äußeren Illusionistik vorab. Bei der Entstehungszeit um 1500 — deren Begründung noch folgen soll — eine außerordentlich auffallende Erscheinung. Abgesehen von dem kurzen und ziemlich nebensächlich behandelten Bodenstreifen ist an Raumschilderung nichts gegeben. Fast noch wichtiger ist die Sorglosigkeit um die Figurenschilderung im Raum. Hinter Christus haben wir ein zweidimensionales, pappenartiges Geschiebe, das die Unbekümmertheit um diese Aufgaben in einer nahezu archaistisch (was es aber nicht ist) anmutenden Weise zeigt. Der Meister gebraucht die Mittel der Zeit und versteht es wohl, sie zu verwerten, allein — lediglich im Brennpunkte seiner

Digitized by Google

künstlerischen Absichten. Die aber gehen stark und klar auf die Sache, den Kern, die Hauptsache. In großer Ruhe steht Christus dem vom Dämon gequälten und gezwackten, von zwei in Anstrengung mitbewegten Männern gehaltenen, Besessenen gegenüber. Nur scheinbar jedoch ist die Festhaltung des motorischen Geschehens das Ziel. Unendlich wichtiger der Drang, das Dahintersteckende zu bannen. Zum Verständnis ist auf den Wunderbericht zurückzugreifen, der am ausführlichsten bei Markus gegeben ist. Danach bringt einer aus dem Volke seinen Sohn zu Christus, schildert sein Besessensein und sagt: „ich habe mit deinen Jüngern geredet, daß sie ihn austrieben, und sie können es nicht." Als Vorbedingung fordert Christus den Glauben wie bei allen seinen Wunderhandlungen, jedoch in einer schwer verständlichen Form, denn er antwortet dem Vater auf die oben zitierten Worte unmittelbar: „O du ungläubiges Geschlecht, wie lange soll ich bei euch sein? Wie lange soll ich mit euch leiden? Bringet ihn her zu mir!" Und er wird gebracht, und der Anfall spielt sich vor Christi Augen ab. Und nun erfolgt auf Christi Frage „Wie lange ist es, daß ihm dieses widerfahren ist?" die Antwort: „von Kind auf. Und oft hat er ihn in Feuer und Wasser geworfen, daß er ihn umbrächte!" Und dann die Worte, die Christi Ausruf: „O du ungläubiges Geschlecht..." völlig aufklären und rechtfertigen, und die lauten: „Kannst du aber was, so erbarme dich unser und hilf uns." Sie enthalten Zweifel und Unglauben, wie sie Christus vorausgesehen und ausgesprochen hat. Und Christus spricht: „Wenn du könntest glauben, alle Dinge sind möglich dem, der da glaubt." Und alsbald schrie des Kindes Vater mit Tränen und sprach: „ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben." Darauf vollzieht sich das Wunder. Wenn irgendein Bericht, so trägt dieser für den Tieferblickenden den Stempel der Echtheit an der Stirn. Doch diese Frage kann uns hier nicht weiter beschäftigen. Unsere Aufgabe ist, nachzuforschen, wie ihn der Künstler verstanden hat. Er hat ihn verstanden; er hat den natürlichen Vorgang, die Hilfe, die Christus dem schließlich überzeugt und ehrlich bittenden Vater („hilf meinem Unglauben") angedeihen läßt, als den Kernpunkt erfaßt. Gewiß nicht wissend und im Verstande. Als mittelalterlich denkender Mensch und im Dienste eines Auftrages (doch wohl eines Geistlichen) durfte er das an sich ja auch keineswegs gleichgültige, sinnfällige Geschehen der Wirkung, der Heilung von der Besessenheit übergehen. Aber er hat das Tiefere erfaßt, ja, es liegt ihm zweifellos daran, es besonders deutlich zu machen. Wir sehen rechts den Vater mit Kopftuch und Judenhut stehen. Die Gesichtszüge drücken das Schreien, Weinen und die Wandlung aus. Mehr aber noch wird der Kampf, der hier von dem „Wunder" Heischenden selbst zu bestehen war, durch die seltsam gekrampfte, deutlich gezeigte Hand ausgedrückt. Auf den Glauben kommt es an. Es gibt keine Wunder für den Glauben, alle Dinge sind möglich dem, der da glaubt. Aus keiner anderen Erkenntnis ist die — nach den Evangelien unmotivierte — Frauengestalt zu erklären. Was bei der Darstellung des gescholtenen Ungläubigen nicht möglich war, hier ist es, aus einem unglaublich tiefgehenden Bedürfnis heraus zur Darstellung zwingend, möglich geworden. Diese Gestalt, wohl ohne Zwang als die Mutter des Besessenen zu denken, drückt in vollkommenem Grade den Glauben aus, der Berge versetzen kann.

Christus und das Kananäische Weib. (Abb. 4). Christus' Gewand wie auf 3. Frau: blaues Untergewand; schwarzes, gelb durchwirktes Kleid (Brokat); Petrus: blaues Untergewand, roter Mantel; Apostel am weitesten links: grünes Untergewand, manganvioletter Mantel; dritter Apostel von links: ganzes Gewand grauweiß. Weg: dunkelgrau; Himmel: dunkelblau.

Digitized by Google

3. Christus treibt Teufel aus. Kabinettscheibe im Schloß zu Erbach i. O.

4. Christus und das Kananäische Weib. Kabinettscheibe im Schloß zu Erbach i. O.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Konzentration auf den geistigen Vorgang ist der vorher behandelten Scheibe gegenüber noch weiter fortgeführt, die Zurückdrängung der Akzessorien dementsprechend noch stärker. Durch die Isolierung der Christusgestalt auf der einen Seite, die Zusammenfassung der „anderen" Welt mit den Jüngern („Laß sie doch von dir, denn sie schreiet uns nach") und der Frau („Herr, hilf mir!") auf der gegenüberstehenden, erfolgt eine ungewöhnliche Vertiefung des legendarischen Berichtes. Gewiß schimmert auch hier das äußere Geschehen durch, jedoch nur soweit, als es für Herausstellung des geistigen Kernes nötig ist. Die unwilligen Jünger sind ebenso bedürftig und hilfeangewiesen wie das jammernde Weib. Nur ein sehr großer Erleber und Seelenkenner konnte der Gestalt Christi in dieser Hilfe- und Wunderszene die Abwehrgeste und den Frage-Vorwurfsblick gegen die Jünger geben. Denn hier liegt der Brennpunkt. Das Wunder tritt zurück. Der Frau hat der Glaube bereits geholfen. Die Taterzählung, die jeder andere Künstler gegeben hätte, der Bericht des Wunders, kümmern unseren Meister sehr wenig. Diese einzigartige Erfassung, die von einer heimlichen Begabung des Künstlers und von nichts anderem als einem mystischen Erleben aufs klarste zeugt, ist — wie schon hier betont werden muß — keine Alltagsgabe. Ihr ist Christus ein lebendiges Gut. Was der Verstand der Verständigen nicht sieht, kein Wissen und keine ratio je begreifen können, und kein noch so hohes Anbeten des Gottessohnes, ist auf einem anderen Wege, von dem wir noch ausführlich zu sprechen haben werden, gefunden. Von aller Form abgesehen, ist es diese singuläre Gabe, die das Eigentliche und Wesentliche dieses Künstlers ausmacht. Doch wir wollen unserem Ziel nicht vorauseilen und uns zunächst auf die bloße Beschreibung beschränken.

In einer aufs allernötigste beschränkten Landschaftsdarstellung erscheint Christus rechts allein vor einem tief hinter seinem Rücken sich herabsenkenden weißen Hintergrund. Die auffallende Isolierung und Betonung der Gestalt entspringen nun keineswegs der flachen Absicht, „die zwei Welten" gegeneinanderzustellen, sie zwingen vielmehr vor allem zur Beachtung der eigentümlichen und kühnen Auffassung und Behandlung der Hauptfigur. Die alles überragende Gewalt des Meisters, des „Wundermannes", der er in diesem Fall eo ipso auch ist, verdeutlicht kein äußerliches Mittel, wie Größenmaßstab, Gewand, Attribute, Geste. Ich sehe nichts in die Darstellung hinein, ich sehe mich aber auch außerstande, die magische Kraft zu beschreiben, einfach deswegen nicht, weil es keine erklärbaren Mittel sind, mit denen die Wirkung erreicht wird. Alle Formen sind nur ein Fingerzeig, Pfade zur Erkenntnis des Wesentlichen, das nur erlebt werden kann. Aus der kompakten Masse der Gegenspieler tritt zunächst die kniende Frau deutlich hervor. Die gläubig gebreiteten Hände, der erstaunte Ernst und die Andacht der angespannten Züge sprechen voll und deutlich das aus, was nach dem Bericht zuerst von dieser Gestalt zu sagen ist. In eigentümlichem, gewolltem Gegensatz zu dieser Innerlichkeit steht die prächtige und phantastische Gewandung; d. h. so ist nicht genau gesprochen. Die Gegensätzlichkeit beruht auf der Gegenüberstellung dieser Figur überhaupt zu den Aposteln. Damit ist eine fundamentale Erkenntnis aufgewiesen, nämlich die, daß Glauben und Erleben des Göttlichen an nichts Äußerliches gebunden sind, daß kein Privileg dazu verhelfen kann und daß die Gnade stets aufs neue erworben werden muß. Von den Aposteln selbst sind drei als Ausdrucksträger vorgeschoben und allein von der seltsam primitiv, zweidimensional dargestellten Gruppe abgelöst. Der Einwand, die Klage gegen das Weib, der leichte Vorwurf gegen Christus werden von dem am weitesten rechts stehenden (Petrus?)

Digitized by Google

vorgetragen, während der Mißmut und Zweifel in dem Disput der beiden anderen außerordentlich klaren Widerhall finden. Bedächtiges Bedenken und wichtigtuendes Beschwatzen, das Laster aller Bürgerlichkeit, ist in Mienenspiel und Geste des mittelsten Apostels festgehalten. Der Linke in zustimmendem Unmut offenbart den Abgrund. So erst erklärt sich ganz der milde, wissende, vorwurfsvolle Blick Christi.

Speisung der 5000 (Abb. 5). Apostel am weitesten links: grauweißes Untergewand; hellrotleuchtender Mantel; Christus wie 3 u. 4; Petrus: manganviolettes Obergewand, weißes Untergewand; Volk: weiß, viel hellgelb und braun.

Wieder ist die Inangriffnahme der Aufgabe das Überraschendste und Bezeichnendste. Das Wunder ist im Mittelalter, schon des typologischen Zusammenhangs mit dem Abendmahl wegen, nicht selten dargestellt worden; dann aber fast durchweg mit Akzentuierung des sinnfälligen Geschehens: Christus, Brot und Fische segnend oder die Speisung der Menge. Es ist klar, daß hier das Geheimnis der thaumaturgischen Handlung veranschaulicht werden soll. Der Moment nach der Segnung der Brote und Fische und unmittelbar vor der Speisung ist gegeben: das Eigentliche des Vollzugs der Wunderaktion. Christus erscheint deshalb beobachtend, angespannt, mit zurückgenommenem Kopfe, die Hände wirkend erhoben, als die suggestive Kraft im Hintergrunde. Er selbst hält in der linken Hand noch ein Brot, ein Diener links neben ihm einen Korb voll, Johannes die Fische. Die realen Objekte der Verwandlung bleiben also eigentlich von der suggerierten Menge fern. Mit geschlossenen Augen verteilt weiter rechts Petrus (?) zwar wahllos Brote, aber lediglich als ein die Suggestion fördernder Erlebnisträger. Die geschlossenen Augen des mittelsten Apostels (zwischen Christus und Johannes) und die gebannte Anspannung der Menge zeigen deutlich, worauf der Künstler — höchst eigenwillig — hinaus will. Das Ergreifen des urtümlichen Geheimnisses, was man schlecht als Vision bezeichnen könnte, bildet den primären künstlerischen Akt. Er und die Formengestaltung ist eins. Gewiß ist die Sinnfälligmachung noch gehemmt, weil die Erprobung der Werksetzung noch fehlt. Aber das Ursprüngliche ist deshalb dennoch vollkommen deutlich. Als Elemente der Ausdrucksart erscheinen wieder die Figuren. Alles andere tritt demgegenüber zurück, weil als nebensächlich erkannt, so vor allem der landschaftliche Raum. Die Realität hat nur Sinn im Zusammenhang des geistigen Geschehens, und sie wird da auch mit aller nötigen Illusionistik gegeben: so z. B. die Körbe im Vordergrunde.

Steinigung im Tempel (Abb. 6). Auch diese Scheibe ist schlecht erhalten. Ein links und ein in der Mitte oben eingesetztes Stück machen den Schaden nicht besser. Besonders bedauerlich ist, daß die werfende Hand des am weitesten links stehenden Juden verloren gegangen ist. Außerdem wird das Urteil etwas erschwert, da wir hier einen anderen Glasmaler wie den der übrigen Scheiben am Werk sehen. Allein der Vergleich des Christuskopfes mit den übrigen läßt darüber keinen Zweifel. (Wir werden im folgenden noch hierüber, d. h. die Frage, ob Entwurf und Ausführung von einer Hand stammen, zu sprechen haben.) Trotzdem und trotz offensichtlicher Ungeschicklichkeiten sind wesentliche Vorzüge nicht zu verkennen. Sie liegen in der tiefen religiösen Auffassung, die von keiner formalen Unzulänglichkeit totzumachen war. Die Farben sind bewußt einfache: Christus im Gewand wie auf den vorigen Scheiben, die anderen Gestalten in gedämpften graugelben Tönen, Mauerwerk rotbraun.

Die Unterlage für Darstellung bildet der Bericht im Johannes-Evangelium, die Stelle lautet (8, 59): „Da hoben sie Steine auf, daß sie auf ihn würfen. Aber Jesus

Digitized by Google

entzog sich ihren Blicken und ging zum Tempel hinaus, mitten durch sie hinstreichend." Zweifellos ist ein Magisches des Ereignisses mit dieser dunklen, schwer deutbaren Stelle gemeint. Wir sehen wieder in einen sehr engen, nebensächlich behandelten und nicht sehr klar gestalteten Raum hinein. Wie unberührbar und unerreichbar durch Menschenhaß schwebt mehr als geht Christus nach rechts zu einer Türe. Er hat mit der Rechten das Gewand zum freien Schreiten hochgerafft, die Linke macht eine beschwörende Geste, der Kopf ist leicht zur Seite nach den Verfolgern gewandt und gesenkt. Die ihm gegenübergestellte, durch wenige Figuren, angedeutete Schar der Juden zeigt im Vordergrunde eine vom Rücken gesehene Figur, an deren Verhalten und Stellung das Unsichtbarwerden des unmittelbar an ihm vorbeigehenden Jesus völlig klar gemacht wird. Die wirkungslos gewordene Absicht des erregten Haufens verkörpert der in bewegter Schrittstellung dargestellte Jude links, der den rechten Arm zum Steinwurf erhoben hat. Die beiden anderen zum Teil noch sichtbaren Köpfe runden mit ihrem halb erbosten, halb erstaunten Ausdruck die Vorstellung ab.

Einzug in Jerusalem (Abb. 7). Christus wie sonst in manganviolettem Rock, darüber helleuchtend roter Mantel; Apostel am weitesten links: violettes Untergewand, leuchtend blauer Mantel, rote Kappe; Apostel in der Mitte: graues Untergewand, leuchtend roter Mantel; Figuren rechts: grau, weiß; Esel und Mauerwerk: grau; Palme: Stamm: gelb; Blätter: grün.

Der zahllos oft behandelte Stoff bietet in der gegebenen und notwendigen Handlung bereits eine kaum zu verfehlende Handhabe für Herausarbeitung des Wesentlichen. Im ersten Augenblick überraschte uns deshalb hier die Eigenart und geistige Vertiefung weniger stark. Bei näherem Zusehen und Abstreifen der Erinnerung an häufige Darstellungen springt doch auch hier die eigenartige und vergeistigte Lösung vor. Es ist das völlige Unberührtsein von äußerlichem Geschehen, das Dahingeführtwerden wie ein Symbol und das Nichtvondieserweltsein in der Christusgestalt, die das meiste und sehr Erstaunliches sagen. Mit ungeheurer Treffsicherheit ist eine Vorstellung der Person, der seelischen Verfassung dieses Augenblicks gegeben, wie wir sie uns echter kaum vorstellen können. Selbst Dürers Darstellung der kleinen Passion[1]) haftet stark in illustrativen Absichten, bemüht sich zwar, die göttlich erhabene Erscheinung Christi überzeugend zu machen, jedoch durch vergleichsweise äußerliche Mittel, zentrale Anordnung, Größe und eine gewisse Feierlichkeit, die aber mehr den triumphatorischen Charakter des Augenblicks und des Helden herausheben. Ich glaube, daß ich sagen darf, unserem — und nicht nur meinem — Empfinden und unserer Vorstellung steht die Fassung unseres Meisters bedeutend näher. Diese äußerlich bescheidene und unscheinbare Gestalt lebt nicht von der „Größe" der Helden der Welt, ihre sieghafte Kraft stammt aus einem anderen Zentrum. Es ist nicht mehr zu sagen (— und beschließt alles —) als: von innen. Die formale Bindung: das Geballte, Geschlossene der Haltung, fast wie in sich hinein Gekrümmte, die absolut wirksame, sichere Kraft der Geste, oder vielmehr das intuitive Erleben der „Hand", und der wissende, alles durch dringende und darum ein wenig wehmütige Ausdruck der Züge umreißen nur unverfehlbare Hilfspunkte, um in das Zentrum der Gewißheit zu gelangen. Über die sekundäre Gestaltung alles übrigen ist bereits gesprochen. Auch über die Beschränkung auf wenige Figuren als Ausdrucksträger und deren Identität mit denen der übrigen Scheiben ist Wesentliches nichts beizubringen.

(1) Abb. S. 232 in V. Scherer: Dürer, Leipzig 1906.

Digitized by Google

Auferstehung (Abb. 8). Die Scheibe ist leider schlecht erhalten, wenigstens ist die fehlende Hauptfigur, von der nur der rechte Fuß des heraustretenden Beines noch geblieben ist, mit keiner Phantasie zu ersetzen und ihr Verlust sehr zu beklagen. Daran kann auch die Tatsache nichts mildern, daß im großen das alte, übliche Motiv des Heraussteigens aus dem Sarkophage gegeben gewesen sein muß. Die Farbtöne der erhaltenen Teile lassen allerdings keinen Zweifel, daß doch ein gewichtiges, neues — und auch für unsere Autorfrage bedeutsames — Moment eingeführt ist: das Licht, das von der magisch verklärten Gestalt des Auferstandenen ausgegangen sein muß. Die in silbergrauen Tönen, mit braunen Schattierungen gehaltenen Rüstungen spiegeln im Metall ein helles, seltsames Licht, ebenso die meist gelb gehaltenen Gewandteile und der braunrosa gegebene Sarkophag. Altertümlich dagegen wieder die Benutzung des assistierenden, den Sarkophagdeckel hebenden und beiseite schiebenden, Engels. Zwar nicht neu, aber doch stark gefühlt und selbst erlebt erscheint die Skala der psychologischen Reflexe innerhalb der Wächtergruppe. Dumpfer Schlaf, geblendetes Erwachen, taumelndes Getroffensein und blöde Verwunderung wechseln von rechts nach links herum Wie primär und geschlossen die Visionen unseres Künstlers sind, wissen wir; wie empfindlich die Herausnahme eines Teiles, und gar des Hauptteiles, stört, sehen wir hier. Gewiß hat im ganzen die breite Diagonalbasis des Sarkophags nicht die Bedeutung gehabt, wie es jetzt erscheint, da dieses nebensächliche Stück um Beachtung und Zuerkennung einer Bedeutung trotzt. Auch scheinen mir die Freiheiten in Bewegungsdarstellungen, die Kühnheiten der Überschneidungen, die Schärfe der Beobachtung nicht überschätzt werden zu dürfen. Sie sind hier nur gegeben, weil das Thema diese schärfere Berücksichtigung sinnfälliger Gegebenheiten, die zugleich die Bannung in die niedere Seinsstufe versinnbildlichen, forderte.

2. Vorläufige kunsthistorische Einreihung.

Nach einer gütigen Mitteilung der gräfl. Erbach-Erbach und Wartenberg-Rothischen Rentkammer ist über die Herkunft der Scheiben folgendes bekannt. Im handschriftlichen Katalog Nr. 15 „Description der Sammlungen des Schlosses zu Erbach" (vom Grafen Eberhard zu Erbach 1876 verfaßt) findet sich S. 61 folgender Eintrag:

„Zwischen diesen uralten mandelförmigen Wimpfener Scheiben wurden zur Complettierung der Renaissance schon angehörige, feine runde Glasgemälde gefaßt. Auch sie vergegenwärtigen Szenen aus der Heilsgeschichte und bilden einen kleinen Kreis von Glasgemälden, welche vom Grafen Karl[1]) in Ulm erworben wurden, und der mit dem XV. Jahrhundert angebahnten Vervollkommnung dieser Kunst angehören, sie entstammen der Künstlerhand Carlettos." Außer dieser Erwähnung findet sich keine in den übrigen 19 handschriftlichen Katalogen. Da Graf Karl bereits 1832 starb, sind auch die obigen Provenienzangaben, die erst 1876 vom Grafen Eberhard angegeben werden, nicht absolut sicher und jedenfalls mit Kritik zu benutzen. Die weitere Beschreibung und Bestimmung braucht uns nicht zu beschäftigen.

Wissenschaftliche Behandlung haben die Scheiben bis jetzt nur in anderem Zusammenhange erfahren. In Verbindung mit dem berühmten Glasmaler Hans Wild werden sie ganz kurz bei Frankl in seinem Buche[2]) und in dem H. Wild gewidmeten Aufsatz[3]) erwähnt, ohne daß sich Frankl zu einer Zuschreibung an H. Wild

(1) regierte 1823—32.

(2) vgl. P. Frankl: Die Glasmalereien des 15. Jahrhunderts in Bayern und Schwaben. Straßburg 1912, Seite 169.

(3) id.: Der Ulmer Glasmaler H. Wild. (Jahrb. d. k. preuß. Kunstsammlungen. 33. Bd. Berlin 1912, S. 77.

Digitized by Google

Abb. 5. Speisung der 5000. Kabinettscheibe im Schloße zu Erbach i. O.

Abb. 6. Steinigung im Tempel. Kabinettscheibe im Schloß zu Erbach i. O.

Digitized by Google

Digitized by Google

entschließt, zumal er die Werke nicht aus Autopsie kennt. Eine kritiklose Zuweisung an H. Wild nimmt Fischer[1]) vor. Am eingehendsten und wertvollsten sind die Werke bei Schmitz[2]) behandelt, der sich aber auch mit der Reproduktion von zwei Scheiben begnügt, die Zuweisung an H. Wild ablehnt und wichtige Hinweise auf die stilistischen Verbindungen mit der rheinisch-elsässischen Schule gibt.

Zu dem Gedanken an H. Wild als Autor mag wohl zunächst die erwähnte Provenienzangabe verführt haben. Auch wenn sie stimmen sollte, ist mit dem Ankauf der Scheiben in Ulm natürlich nichts Endgültiges über die wirkliche Herkunft ausgemacht. Überdies lehrt ein kurzer Vergleich, daß unsere Scheiben mit der sehr ausgeprägten und von Frankl genügend deutlich gemachten Kunst H. Wilds nicht in Verbindung gebracht werden dürfen. Es genügt, auf die in jeder Hinsicht andersartige Auffassung und Darstellung gleicher und ähnlicher Szenen zu verweisen und etwa die Auferstehung der Magdalenenkirche zu Straßburg[3]) und die mit ihr fast genau übereinstimmende des Ratsfensters in Ulm[4]) mit der unserer Scheibe oder die Szenen der Heilung des Besessenen[5]) und des kananäischen Weibes[6]) des Ulmer Ratsfensters mit den Erbachern zu vergleichen.

Wir nehmen die von Schmitz gewiesene Spur auf und werden in der Lage sein, engere Beziehungen zu den elsässischen Werken aufzuweisen, allerdings nur solche, die die Anlehnung oder das Übernehmen brauchbarer Formen durch unseren Künstler verraten. Es handelt sich vor allem um die Scheiben im nördlichen Querschiff von St. Georg zu Schlettstadt[7]) und um die der Pfarrkirche zu Zabern[8]), für die wir bei Bruck Bestimmungen vorfinden. Bruck verlegt die Schlettstadter Fenster mit der Legende der hl. Agnes in das Ende des 15. Jahrhunderts[9]), die der Marienkapelle zu Zabern in die Zeit um 1465 und nimmt für sie Entwürfe des H. Isenmann an[10]) (eine Annahme, die ohne Grund von Fischer übernommen wird). Für unsere Zwecke genügt es, festzustellen, daß die beiden Fenstergruppen aus der Zeit um 1470 stammen, jedenfalls vor den Erbacher Scheiben entstanden sind.

Sie können für uns — wie bemerkt — lediglich zur Herleitung des Stiles der Erbacher Arbeiten herangezogen werden.

Ich wähle zunächst ein Beispiel der Schlettstadter Fenster: die Vorführung der hl. Agnes vor dem Präfekten.

Da wir sahen, daß sich das Interesse des Meisters der Erbacher Fenster auf die Physiognomik geradezu stürzt, daß hierzu im Formalen mit ein Kernpunkt dieser Arbeiten zu suchen ist, versteht es sich, nach Anregungen für diese Erscheinungen Umschau zu halten. Der Präfekt und die beiden Schergen der Szene bieten vollkommene Gelegenheit, eine Schärfung der Individualbeobachtung mit einem hart an die Karikatur streifenden Zuge festzustellen. Der Henker rechts mit seinen Negerlippen, der Knollennase, den gekniffenen Hundsaugen ist ein gutes Beispiel dieser Übertreibung, zugleich etwas wie ein Vorläufer des Besessenen unserer Teufelaustreibungsszene etwa. Der andere Henker mit seinem geöffneten Munde, der hängenden, vorgeschobenen Unterlippe ist etwa mit dem vorderen Henker der Teufelaustreibungsszene zu vergleichen.

Ähnliche oder geradezu karikierende Physiognomien weisen die Fenster in Zabern auf.

(1) vgl. J. L. Fischer: Handbuch der Glasmalerei. Leipzig 1914, S. 158.
(2) H. Schmitz: Die Glasgemälde des k. Kunstgewerbemuseums in Berlin. Berlin 1913, S. 101.
(3) R. Bruck: Die elsässische Glasmalerei. Straßburg 1902, S. 138 und Taf. 67. (4) Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. 1912, Abb. 9 (S. 49). (5) Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. 1912, Abb. 7 (S. 45). (6) Jahrb. d. preuß. Kunstslgo. 1912, Abb. 7 (S. 45). (7) vgl. Bruck: a. a. O., Taf. 61. 8) id.: Taf. 53 und 54. (9) id.: Seite 127. (10) id.: Seite 109ff.

Digitized by Google

Es kann auch kein Zweifel sein, daß die neue Bewegung am Ausgang des Mittelalters, die man gemeinhin als Sondergotik zu bezeichnen pflegt, die dem Renaissancegeist und seiner Kunst erliegen mußte und die nur wenige einheitliche Schöpferpersönlichkeiten hervorgebracht hat, von diesen Kräften besonders stark erfüllt gewesen ist. Allein — mit dem bloßen Willen ist es nicht getan. Eine Auserwählung, die Beschenkung mit einer seltenen Gabe müssen dazu kommen, wenn diese Einstellung zu mehr als gewöhnlichen Ergebnissen führen soll. Versteht man unter Mystik das unmittelbare Ergreifen der geheimen Wirklichkeit — und dies ist der Urgrund, von dem aus sich alle weiteren Erkenntnisse des eigenen Ichs usw. von selbst ergeben —, so ist es diese Gabe (die durchaus keine Zeiterscheinung ist), die uns in höchstem Maße bei dem Schöpfer unserer Scheiben entgegentritt. Der Gedanke an eine denkbare Beeinflussung oder an Wünsche des Bestellers ist deshalb als unmöglich abzuweisen, weil sich diese Einsichten nicht mitteilen lassen oder wenigstens nur dem, der die gleichen Erlebnisse urtümlich besitzt.

Wie sehr und ausschließlich dieses Seinserlebnis oder die religiöse Gabe (was dasselbe ist), das Zentrum des künstlerischen Schaffens und damit den Schlüssel zum Verständnis bilden, ist an der Formsetzung nachzuweisen.

Im Gegensatz zu den schweifenden Gebilden einer der ratio entstammenden Phantasie hat die Schau oder die Vision von vornherein den Charakter des Geschlossenen, einfach deswegen, weil eine Wahrheit oder Seinserkenntnis eine eindeutige sein muß. Diese aus Einfalt geborene und an Einfalt gemahnende Einfachheit und Unbeirrbarkeit gewähren ein einheitliches Gebilde. Die Werksetzung besteht in nichts anderem als der Wiedergabe, sie stellt eine organische Einheit dar. Bei den sämtlichen Scheiben ist dieser primäre Akt unverkennbar. Kein Wissen und Suchen trägt Einzelelemente, die als brauchbar erkannt sind, zusammen; wohlverstanden im wesentlichen — in der Schau, der Vision. Diese steht klar und unverrückbar fest. Das geistige Geschehen wird als Spannung, als Kontrast erlebt, nicht nur, wo dies selbstverständlich ist: bei den Christusszenen, auch bei der Darstellung der Verkündigung etwa. Hieraus erklärt sich die Abweisung alles Unnötigen, die Vermeidung von Leere und der Anbringung von rein füllenden Beigaben aus ästhetischen Gründen. Die Spannungspole sind in den Figuren straff festgehalten, jede einzelne Gestalt in die eine oder andere Seite einbezogen.

Zur Verwirklichung dieser Absichten dienen eine Reihe — zweifellos unbewußt verwandter — Mittel, die für uns aber zur Erkenntnis der Art der Materialisierung — und auch der Künstlerpersönlichkeit von hohem Werte sind. Das Wechselspiel der polaren Geistkräfte, das Hin- und Herfluten sinnfällig zu machen, kann kaum etwas anderes als die Diagonale besser dienen. Es sei im Voraus aber noch einmal ausdrücklich betont, daß es sich hierbei um sekundäre Dinge handelt und daß das Eigentliche und Wesentliche in der Gesamtschau, der Fixierung der Vision bereits gegeben ist. Besonders bei den Wunderszenen (Speisung, Heilung und kananäisches Weib) tritt die Diagonale als Hilfsmittel der Verdeutlichung stark hervor. Es genügt, auf die Speisungsszene aufmerksam zu machen und darauf hinzuweisen, wie hier von den Händen Christi zu denen des Johannes eine Diagonale aufsteigt, die in den vorgestreckten Armen des brotverteilenden Apostels wie in zwei Antennen nach abwärts schießt. Zugleich wird hier deutlich, daß die Form keinen Selbstzweck hat, daß mit diesen beiden Diagonalen der „Stromleiter" unzweideutig gemeint ist. Eine natürliche Folge der künstlerischen Gesamtabsicht st die gleichzeitige Bevorzugung von Parallelen, schon deswegen verständlich und nötig, da es sich öfters darum handelt, die Polarität in mehreren Gestalten an-

Digitized by Google

7. Einzug in Jerusalem. Kabinettscheibe im Schlosse zu Erbach i. O.

Abb. 8. Auferstehung. Kabinettscheibe im Schloße zu Erbach i. O.

Digitized by Google

Digitized by Google

zudeuten (z. B. parallele Haltung der Köpfe bei dem Vater des Besessenen und der Frau.)

Gegenüber diesen klaren, bedeutungsvollen Linienelementen finden sich solche, die allgemeiner von dem inneren Spannungsverhältnis des Künstlers selbst sprechen. Ich meine vor allem die reichen und komplizierten Faltenspiele, die in der Gewanddarstellung Verwendung finden. Unbestreitbar handelt es sich in der Vorliebe für diese Dinge, wie ebenso stark in der stilistischen Gestaltung, um allgemeine Erscheinungen der Zeit. So merkwürdig es für den ersten Augenblick auch klingen mag, so sehen wir doch selbst in der Behandlung der Figur und in dem Ausdruck der Köpfe sekundäre Werte, die jedenfalls gegenüber der Stärke der geschlossenen Vision bei dem jungen Künstler zurücktreten. Sie sind zum Teil, wie wir bereits sahen, Formgut der Zeit. Das Erstaunliche liegt weniger im Gegebenen als zu Erahnenden. Denn hinter dem entlehnten Formengut spricht doch deutlich die eigenwillige und starke Persönlichkeit und zuweilen gelingt es ihr auch, das ihr Vorschwebende neu und mit eigenen Mitteln zu bannen. Ich verweise auf den Christus der Brotvermehrungsszene oder auf die Apostel am weitesten links auf der Szene mit dem kananäischen Weib. Das gleiche, nämlich die Erkenntnis der Bedeutung, das klare Wollen und das nur teilweise Gelingen gilt für die Darstellung der Hände. Wundervoll, bedeutungsvoll und in vollendeter Realität (womit hier alles andere als die Tagesrealität und Naturalismus der Darstellung gemeint ist), z. B. die Hand Christi beim Einzug oder die des Vaters bei der Heilung des Besessenen. Der Gegenbeispiele sind so viele, daß sie nicht genannt zu werden brauchen.

Eine eigentümliche und wichtige Rolle spielen schließlich noch die Farben. Zuzugeben ist auch hier wieder, daß wir in dem expressiven Wollen der neuen Welle der Spätgotik an sich auf ähnliche Züge stoßen, daß auch hier die Abwendung von einer sach- und dinggefesselten, objektiv-realistischen Wiedergabe stattfindet. Wir dürfen uns auch nicht durch die leuchtende Kraft des Materiales verführen lassen. Allein — trotz dieser Einschränkungen und Voraussetzungen dürfen die Werte nicht übersehen werden, die bereits in den Entwürfen niedergelegt gewesen sein müssen, wie auch keinenfalls vergessen werden darf, daß die Kabinettscheibenmalerei durchaus auf veristische Momente drängte. Die symbolische Kraftentfaltung der Farbe, namentlich auch mit Heranziehung magischer Lichtwerte (wie in der Auferstehungsszene), die durch Reduzierung auf wenige leuchtende Haupttöne erreicht wird, bildet unbedingt einen wesentlichen und besonderen Teil der Entwürfe.

4. Der Autor.

Die Scheiben stehen völlig allein. Irgendeine Verbindung mit anderen Werken der Glasmalerei, die auf die gleiche oder eine entwickeltere Hand schließen lassen könnten, gibt es nicht. Züge erstaunlichster Art sind uns in ihnen entgegengetreten: eine Kraft der Vision, ein Erfassen des Wirklichen, ein expressiver Drang, die aufmerken lassen. Gab es so viele religiöse künstlerische Genies am Ausgang des Mittelalters? Sollte dieser Große spurlos verschwunden sein? Oder, da es sich zweifellos um eine jugendliche Anfängergestalt handelt, sollte er nur gelegentlich auf diesem Gebiete tätig gewesen sein?

Es ist seltsam, daß ein dunkles Gefühl irgendeine Verbindung Grünewalds mit der Glasmalerei als vorhanden, ja als nötige Voraussetzung, empfunden hat. Es sind andere Gründe, die mich (abgesehen von dem geschilderten ersten Eindruck) schließlich auf den Meister geführt haben.

Digitized by Google

Es ist zunächst die Tatsache, daß neben vielen ausdrucksreichen Künstlern der Sondergotik eben doch nur ein religiöses Genie als Künstler bestehen bleibt. Diese Gabe, wohlverstanden diese, ist bei unserem Künstler unbedingt gleich groß wie beim gewaltigen Schöpfer des Isenheimer Altares. Diese Tatsache ist durch noch so großen Abstand der stilistischen Mittel nicht zu erschüttern. Nun wäre es ein leichtes, die Wege von der Emanation eines jungen religiösen Künstlergenies zu den reifen und der Mittel bewußten aufzuweisen. Nur bei Grünewald ist es kaum möglich, da uns der Künstler als eine reife und formgewandte Persönlichkeit entgegentritt. Mayer[1]) ist durchaus zuzustimmen, wenn er behauptet, „als fertiger Künstler steht Grünewald in seinem frühesten uns erhaltenen Werk, der Kreuzigung, in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel vor uns," auch wenn man die Münchener Verspottung noch vor diese legt.

Es ist also der Mut aufzubringen, die bequeme stilistische Stütze beiseite zu lassen und die Identitätsprobe am Eigentlichen vorzunehmen. Ich wähle die Darstellung der Begegnung des hl. Paulus und hl. Antonius des Isenheimer Altares und die Scheibe mit dem Brotwunder, lediglich weil hier und dort Wunderdarstellungen gegeben sind und der Kern des religiösen Erfassens hier vergleichsweise am besten zu packen ist.

Um zu verstehen, was Grünewald mit der Darstellung der Besuchsszene beabsichtigt hat, ist es nötig, sich die Unterlagen anzusehen. Sie lautet in der legenda aurea: . . . Cumque hora prandii adesset, corvus duplicatam panis partem attulit, cumque de hoc Antonius miraretur, respondit Paulus, quod Deus sibi omni die taliter ministrabat et praebendam propter hospitem duplicaverat. Pia lis oritur, quis magis dignus esset panem dividere. Defert Paulus hospiti et Antonius seniori. Tandem uterque manum apponunt et in aequas partes panem dividunt . . ." Das Superstitionelle des Wunders und der sinnfällige Bezug auf das Brotbrechen Christi bilden den Inhalt des Berichtes. Keines dieser Motive hat Grünewald dargestellt. Als echter Mystiker weiß er, worum es sich handelt. Der Träger des geistigen Vorgangs, der, in dem er allein Realität besitzt, ist der hl. Paulus. Einzig und allein sein ekstatischer Wille schafft das Geschehen, suggeriert es, bannt es in die Erscheinung. Es gibt nur einen einzigen deutschen Künstler, der das Menschlich-Übermenschliche mystischer Vorgänge mit dieser Klarheit erfaßt und dargestellt hat. Genau die gleiche Gabe tritt uns — trotz aller natürlichen und notwendigen formalen Abweichungen — in der Darstellung des Wunders der Brotvermehrung entgegen. Auch hier wird nichts Superstitionelles, handgreiflich Wunderbares, ein Bluff für einfältige Gemüter, sondern der seelisch-geistige Vorgang in Christus, sein Wille und dessen Wirkung auf die in seinem Banne Stehenden geschildert. Von hier aus gesehen ist die Frage: „Wer anders als Grünewald?" berechtigt. Denn sie ist, da es sich um Wesentlicheres als materielle Dinge handelt, nur eindeutig zu beantworten.

Nun erst mag es einen Sinn haben, danach zu suchen, ob die tastenden Emanationen der Werksetzung auch äußerliche Beziehungen zu den späteren aufweisen. Der öfters wiederkehrende Feiste und der Negertyp stammen von Anregungen Schongauers. In unseren Scheiben können wir die erste selbständige Umbiegung dieser Vorbilder und das Verhältnis zu den späteren Ausprägungen deutlich verfolgen.

Auf drei Scheiben erscheint dieser seltsame negroide Typ: bei der Heilung des Besessenen: der Kranke selbst, beim Einzug Christi in Jerusalem der linke untere

(1) vgl. A. L. Mayer: M. Grünewald. München 1919. (2) vgl. Graeße. S. 95.

Digitized by Google

Zuschauer der rechten Gruppe, bei der Brotverteilung der Trinkende rechts im Hintergrunde und die Frau in der Mitte, hinter deren Rücken ein Kind steht. Die breiten, wenig vorstehenden, platten Nasen, die wulstigen Lippen und etwas geschlitzten Augen verursachen den Eindruck der fremden Rasse, an deren Darstellung natürlich nicht gedacht ist. Der naheliegende Vergleich mit dem hl. Mauritius des Münchener Bildes hat deshalb zu unterbleiben. Die zweifellos lediglich aus dem Drang nach Ausdruck, nach physiognomischen Eigenarten zu erklärenden Erscheinungen kommen deshalb Fassungen ähnlicher Art wie der Königstochter auf dem Frankfurter Bild des hl. Cyriacus oder der Kreidestudie in Paris am nächsten. Vergleicht man diesen Kopf näher mit dem Besessenen unserer Scheiben oder der Frau des Brotwunders, so ist deutlich, daß die grimassierende Physiognomik Widerhall einer Erregung sein soll; dabei fällt dann auch weiter die übereinstimmende scharfe Anspannung und Belebung der hageren Wangenpartien auf. Es bestehen hier jedenfalls sichtbare formale Verbindungen zwischen der Kunst unseres Meisters und der Grünewalds.

Ein ähnlicher Fall liegt bei der Übernahme des Typs des älteren, feisten Mannes vor, der gleichfalls von Schongauer in der deutschen Kunst vorbildlich (bekanntlich auch für gleiche Gestalten Dürers), eingeführt wurde. Der Vater auf der Heilungsszene des Besessenen ist mit dem höhnenden Pharisäer in Berlin und der Zeichnung in Kopenhagen wohl in Parallele zu setzen. Da wir für die eigentlichen Glasmalereien eine zweite Hand annehmen, sind unmittelbare Beziehungen der „Schrift" hier so wenig wie sonstwie festzustellen. Die Vergleichspunkte müssen in der Auffassung gesucht werden, und da ist es wohl möglich, hier wie dort eine ähnliche tiefe Beseelung des modischen Typus zu erkennen.

Dagegen scheinen mir in einem weiteren Punkte so auffallende, dem Zeitwollen entgegengesetzte, Berührungspunkte vorzuliegen, daß von einem Zufall kaum gesprochen werden kann. Wir sahen eine ausgesprochene Vorliebe unseres Meisters für Raumengen (Verkündigung oder Steinigung etwa) zu eigentümlichen Gestaltungen von Innenräumen gelangen. In Grünewalds Werk (Verkündigung oder Tempel auf Geburtszene des Isenheimer Altares) kontrastiert diese Vorliebe in auffallender Weise zur Weite der Landschaftsdarstellungen. Jedenfalls zieht er bei Innenraumdarstellungen eine scharfe, enge, seitliche Umgrenzung in schmalen Räumen in seltsam übereinstimmender Neigung allen anderen Möglichkeiten vor.

Wir beschließen diesen Überblick, der für uns von vornherein von sekundärer Bedeutung ist, weil die Identität von außen her aus den verschiedensten Gründen kaum oder nicht zu finden sein kann.

5. Ergebnis.

Kein Genie braucht sich wegen der Ungeschicklichkeiten und Gebundenheiten der ersten Emanationen seiner Jugendwerke zu schämen. Denn rein und reich wird in ihnen auch schon der wahre Schatz der Persönlichkeit gebettet liegen, mag auch die Kluft zwischen Werksetzung und Wollen noch so groß sein. Die Frage, ob Grünewald ein Dienst damit erwiesen ist, die tastenden Zeugnisse seines Geistes bekanntzugeben, ist darum müßig und verfehlt.

Das Bild des gewaltigen, gereiften, seiner Mittel sicheren Meisters wird durch sie nicht verdunkelt — und seiner Größe gewiß kein Abbruch getan. Denn die wahrhafte Größe seines Wesens strahlt in diesen bescheidenen und gebundenen Werken in der gleichen Einzigartigkeit ihres Wertes wie in allen späteren bewunderten Schöpfungen. Sie aber haftet nicht an Meisterschaft, Technik und

Digitized by Google

Vollendung, sie ist ein Gnadengeschenk der eingeborenen Gabe. Die Kraft, die aus ihr entspringt, die innere Schau, die Gnade der Vision, die Größe des Erlebens mögen an Klarheit wachsen im Gleichschritt mit der Entfaltung der Person, im Grunde ist sie immer die gleiche. Und darum verliert der Riese Grünewald nichts, er gewinnt vielmehr, wenn wir ihn in seiner Einmaligkeit und Stetigkeit vom Beginn an am Werke sehen.

Jos. Bernhardt[1]) hat in einer ausgezeichneten Arbeit die mystisch-symbolischen Fährten im Menschwerdungsbilde des Isenheimer Altares mit Glück verfolgt und überzeugend dargetan, in welcher überreichen und überraschenden Fülle diese Beziehungen vorhanden sind. Wir sind allerdings der Ansicht, daß diese konkreten Elemente erst ein Sekundäres bedeuten und daß sie auffordern müssen, in den eigentlichen Wesenskern der Persönlichkeit vorzudringen. Dann aber ergibt sich einmal eine starke Parallele zu den hier veröffentlichten Werken und ferner eine ganz neue Möglichkeit zum wirklichen Ergreifen und Erleben der rätselhaften Persönlichkeit und ihrer Werke. Unsere Untersuchung hat aber auch noch einen praktischen Wert. Denn sie vermag, falls man ihre Ergebnisse anerkennt, der Grünewaldforschung einen wichtigen Anhalt zu geben, an bestimmter Stätte — nämlich im Elsaß und am Oberrhein — die Spuren aufzunehmen und uns mit Urkunden- und Materialfunden die Bereicherung zu geben, die wir im völligen Dunkel der Jugendentwicklung und Tätigkeit des Einzigen dringend bedürfen und mit leidenschaftlicher Spannung erhoffen.

(1) vgl. Jos. Bernhardt: Die Symbolik im Menschwerdungsbilde des Isenheimer Altars. München 1921.

Digitized by Google

KLEINE BEITRÄGE ZU DÜRER

Von GEORG STUHLFAUTH

Zur Datierung der Kleinen Passion.

In der Kleinen Holzpassion haben nur vier Blätter ein ausdrückliches Datum. Von ihnen tragen B. 32 und B. 37 die Jahreszahl 1509, B. 18 und B. 38 die Jahreszahl 1510. Daß die übrigen Blätter, abgesehen von der gewiß früher (etwa 1504) anzusetzenden „Geburt Christi" (B. 20) und dem 1511 zu datierenden Schmerzensmann des Titels (B. 16), durchschnittlich 1509—1511 entstanden sind, ist allgemein anerkannte Überzeugung. Bei einem Blatt, das nicht datiert ist, kann aber der terminus a quo noch näher festgelegt werden, nämlich bei dem Blatt B. 41 (Höllenfahrt). Dieser Holzschnitt ist sicher nach dem entsprechenden der Großen Passion (B. 14) gezeichnet. Wölfflin nennt ihn eine gleichzeitig entstandene Wiederholung des großen Holzschnittes. Jedenfalls ist auch für Wölfflin selbstverständlich, daß der Holzschnitt der Großen Passion dem der Kleinen vorausgeht, und daß an ein umgekehrtes zeitliches Verhältnis nicht gedacht werden kann. Die Höllenfahrt der Großen Passion ist aber datiert: 1510. Demnach ist die Darstellung derselben Szene in der Kleinen Passion frühestens 1510 gezeichnet und geschnitten, vielleicht auch erst 1511. Wenn mithin das rote Dürer-Buch wie unter die Masse der übrigen nicht-datierten Holzschnitte der Kleinen Passion, so auch unter den des descensus „1509—1511" setzt, so muß diese Zeitangabe in 1510—1511 abgeändert werden, da 1509 ausgeschlossen ist[1]).

Kreuzabnahme, Beweinung, Grabtragung und Grablegung.

In der Auffassung und Deutung der unter diese Titel fallenden Passionsszenen herrscht reichlich starke Verwirrung. Hier nennt man Kreuzabnahme, was Beweinung, dort Beweinung, was Grablegung ist und umgekehrt. Am schlechtesten fährt bei dieser Unklarheit die Szene, die man bei dem nordischen Meister am wenigsten häufig erwartet, die zweite.

Die Kreuzabnahme hat Dürer alles in allem nur zweimal dargestellt:

1. in der Grünen Passion (L. 488),
2. in der Kleinen Holzschnittpassion (B. 42).

Es ist mithin falsch, wenn L. 117 oder im roten Dürer-Buch B. 14 der Kupferstichpassion als Kreuzabnahmen bezeichnet sind, während beide Kompositionen Beweinungen sind.

Die Grabtragung (a) bzw. Grablegung (b) hat Dürer in einigen Darstellungen mehr behandelt. Es sind die folgenden:

1. B. 15 der Gestochenen Passion (b),
2. B. 12 der Großen Passion (a),

(1) Die Reihe dieser „Kleinen Beiträge zu Dürer" sollte ursprünglich beginnen mit einer Notiz zur Datierung der „Grünen Passion". Deren Blätter tragen durchweg die Jahreszahl 1504. Doch schien mir ein Blatt, nämlich die Darstellung der Kreuzigung, eine Ausnahme zu machen und die Jahreszahl 1505 zu tragen. So schien mir wenigstens nach der Wiedergabe der Zeichnung bei Lippmann (L. 487) gelesen werden zu müssen. Herr Dir. Meder von der Albertina in Wien teilt mir aber mit, daß das Original auch dieses Blattes 1504 schreibe; wenn die Schlußziffer wie 5 erscheine, so erkläre sich dies daraus, daß sie teilweise abgescheuert sei. In der Reproduktion Lippmanns ist davon nichts zu merken; auch der Text läßt es unerwähnt.

Digitized by Google

3. B. 44 der Kleinen Passion (b),
4. L. 86 (1521) (a),
5. L. 198 (1521) (a).

Alle übrigen einschlägigen Darstellungen sind Beweinungen. Ich zähle sie auf nach Gemälden, Kupferstichen, Holzschnitten und Handzeichnungen geordnet.

I. Gemälde:
1. Nürnberg, Germanisches Museum (um 1498);
2. München, Alte Pinakothek (1500);
[3. Dresden, Gemäldegalerie, letztes Bild des Zyklus der sieben Schmerzen Mariae (Dürerschule)].

II. Kupferstich:
4. Gestochene Passion, B. 14.

III. Holzschnitt:
5. Große Passion, B. 13;
6. Kleine Passion, B. 43.

IV. Handzeichnung:
7. L. 25 (nicht „Entwurf zu einer Kreuzabnahme oder Beweinung", sondern Entwurf zu einer Beweinung);
8. L. 117 (nicht „Die Kreuzabnahme") (1513?);
9. L. 129 (1522);
10. L. 379 (1521);
11. L. 489 = letztes Bild der Grünen Passion (nicht „Die Grablegung Christi);
12. L. 559 (1519).

Allen diesen Bildern ist charakteristisch, daß der vom Kreuz abgenommene, am Boden liegende Leichnam Jesu am Oberkörper aufgerichtet wird, um der Maria „gezeigt" zu werden. Verkehrt ist es demnach, wenn der Text zu L. 489 (Nr. 11) behauptet, Christi Leichnam werde „auf den Boden gelegt".

Des Amtes, den Oberkörper Jesu vor Maria aufzurichten, waltet, mit einer einzigen Ausnahme, ein Mann und zwar entweder der Evangelist Johannes (1, 3, 4, 5) oder, in der Mehrheit der Fälle, Joseph von Arimathia (2, 6, 8, 10, 11, 12)[1]). Die einzige Ausnahme bietet Nr. 9 = L. 129, wo Maria selbst das Haupt des Sohnes hebt.

Außer dem nie fehlenden und an seinem jugendlichen Aussehen und seinem Lockenkopf nie zu verfehlenden Johannes ist nebst dem schon genannten Joseph von Arimathia in der Regel bei der Beweinung, aber auch bei den beiden späten Grabtragungen L. 86 und 198 noch ein Mann anwesend, der durch ein großes Salbengefäß gekennzeichnet ist. Wer ist dieser? Der Lippmann-Text nennt ihn in der Beschreibung von Nr. 8 unserer Reihe = L. 117 Joseph von Arimathia, in der Beschreibung von Nr. 379 Nikodemus. Was ist richtig? Unsere Entscheidung ist schon vorweggenommen, indem wir den Mann, der in der Darstellung der Beweinung mit Johannes sich in die Rolle, den Oberkörper Jesu aufzurichten, teilt, Joseph von Arimathia nannten. Daß aber der Mann mit dem Salbengefäß nicht Joseph von Arimathia, sondern Nikodemus ist, ergibt sich unzweifelhaft aus dem Johannesevangelium, in welchem wir Kap. 19, 38 f. lesen: „Darnach bat den Pilatus Joseph von Arimathia, der ein Jünger Jesu war, doch heimlich aus Furcht

(1) In der Skizze Nr. 7 = L. 25 ist nur der tote Körper mit der die Füße küssenden Magdalena gezeichnet.

Digitized by Google

vor den Juden, daß er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubte es. Da kam er und nahm den Leichnam Jesu herab. Es kam aber auch Nikodemus, der vormals bei der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhe und Aloe untereinander bei hundert Pfunden." Diesem und nicht dem Joseph kommt also die Salbenbüchse zu.

Ein vierter Mann, der bei der Kreuzabnahme der Grünen Passion und bei den Grablegungen, hier mehrmals neben weiteren, noch gegenwärtig ist, ist als Simon von Kyrene zu bestimmen. Er ist aber nicht etwa zu erkennen in einem der beiden Männer links im Hintergrunde des letzten Bildes der Grünen Passion (L. 489). Vielmehr stellen diese beiden den Hohepriester (links) und einen Pharisäer (rechts, mit dem Hammer) dar, welche gekommen sind, nach der Beisetzung des Heilandes das Grab zu versiegeln (Matth. 27, 66).

Wer ist der Dicke in dem Ecce homo-Blatt der Großen Passion (B. 9)?

Auf dem Ecce homo-Blatt der Großen Passion steht zwischen den beiden Profilgestalten im Vordergrunde ein mehr dem Beschauer zugewendeter barhaupter Mann in priesterlich gearteter Tracht, der durch starke Fettleibigkeit auffällt. Wer ist dieser? Von den Erklärern faßt nur einer ihn näher ins Auge, und der nennt ihn einen Mönch, während ihm der Bärtige in weitem Gewande und mit umhülltem Kopf vor ihm ein Hoherpriester zu sein dünkt[1]).

An sich läge es nicht außer dem Bereich des Möglichen, daß Dürer zu den moralischen Mördern Jesu einen Mönch gesellt habe. Hat er doch auch in der Offenbarung aus seiner Gesinnung gegen Klerus und Mönchtum kein Hehl gemacht. Gleichwohl findet sich in der Großen Passion, wie auch in keinem anderen der nachapokalyptischen Zyklen oder Werke, von den beiden Münchener Aposteltafeln abgesehen, eine solche Spitze gegen die Vertreter der alten Kirche nicht, insbesondere also auch nicht in unserem Holzschnitt.

Dürer wollte vielmehr in dem Dicken, der unter dem Volke als die Hauptperson fungiert, den Hohenpriester, d. h. einen wirklichen Hohenpriester zeichnen, nicht einen als Hohenpriester fungierenden Mönch. Der Beweis ist unschwer zu führen. Erstens ist die Tracht des Mannes zwar priesterlicher Art, aber keine Mönchstracht. Zweitens ist die Tracht, die der feiste Mann des Ecce homo-Holzschnittes der Großen Passion trägt, im wesentlichen dieselbe, die Joachim trägt im Marienleben, insbesondere auf dem Blatt seiner Begegnung mit Anna am Goldenen Tor (B. 79). Drittens aber ergibt sich die Identifizierung des Dicken als des Hohenpriesters unzweifelhaft aus den parallelen Darstellungen. Dürer stellt den regierenden Hohenpriester regelmäßig als widerwärtig feist dar, so in der Kleinen Passion B. 29 (Hannas dagegen ist als schlanker Alter wiedergegeben, B. 28), desgleichen in der Grünen Passion L. 478, wo er den Judenhut auf dem Kopfe hat. Dasselbe Modell erscheint nun in der Grünen Passion noch einmal und zwar in der Darstellung des Christus vor Pilatus L. 480, hier mit übergezogener Kapuze. Schließlich bringt es die Kupferstichpassion abermals in den beiden Darstellungen des Christus vor Kaiphas (B. 6) und des Christus vor Pilatus, wobei dem Kaiphas dort eine hohe Mütze auf den Kopf gegeben ist, während ihn der „Dicke" hier wiederum mit der Kapuze bedeckt hat. Daß also der „Dicke" in allen Fällen mit dem Hohenpriester Kaiphas identisch ist, kann hiernach nicht mehr fraglich sein.

(1) K. Tscheuschner, Albrecht Dürers Holzschnittfolgen. Erläuternder Text. Leipzig, o. J., S. 37.

Digitized by Google

Sämtliche Evangelien bemerken ausdrücklich, daß mit dem Volke die Hohenpriester vor Pilatus erschienen. So wird auch von dem Evangelientexte aus die Anwesenheit des Hohenpriesters in dem Ecce homo-Blatt der Großen Passion und Parallelen gefordert bzw. bestätigt. Wenn die Evangelien aber in der Pilatus-Perikope immer von den Hohenpriestern sprechen, so wird man hieraus nicht den Schluß ziehen wollen, daß in unserem Holzschnitte auch der tänzelnd vorschreitende Vordermann des als Hoherpriester Festgestellten Hoherpriester sei. In Wirklichkeit hat Dürer sich auf den einen Hohenpriester beschränkt, und in dem ganz anders gekleideten Bärtigen einen der Obersten oder Ältesten unter den Juden wiedergegeben, von denen die Hohenpriester nach Luk. 23, 13 bzw. Matth. 27, 20 begleitet waren. Ein zweiter Oberster oder Ältester steht überdies im Hintergrunde zwischen dem Hohenpriester und dem Landsknecht, und weitere Juden sind als solche durch die Spitzhüte bezeichnet, die weiter zurück aus der Menge ragen.

Die Alte des Holzschnittes „Christus vor Hannas" in der Kleinen Passion (B. 28).

In dem Blatte der Kleinen Passion, das Christus vor dem Hohenpriester Hannas zeigt, erscheint rechts, vom Bildrande durchschnitten, eine Greisin, die ihre Linke auf einen Krückstock stützt und die Rechte dem unter dem Baldachin thronenden Hannas auf die Schulter legt. Sie ist eine crux interpretum.

Wir wissen in den Passionsgeschichten von zwei Frauen, die in das Verhör eingreifen. Die eine ist des Pilatus Weib. Sie schickte, so berichtet Matthäus (27, 19), da er auf dem Richtstuhl saß, zu ihm und ließ ihm sagen: „Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; ich habe heute viel erlitten im Traum von seinetwegen." Die andere ist die Veronika genannte Blutflüssige. Von ihr erzählen die apokryphen Gesta Pilati (c. VII), daß sie nebst anderen von Jesus Geheilten für diesen vor dem Landpfleger Zeugnis ablegte[1]). Die Vertraulichkeit, mit der die Alte dem Hohenpriester im Holzschnitt naht, würde an sich mehr auf die Gattin als auf eine ihm fremde Persönlichkeit schließen lassen; andererseits könnte der Umstand, daß nach Matthäus des Pilatus Weib nicht selbst erscheint, sondern zu ihm schickt (scil. einen Boten), während in den Gesta Pilati Veronika persönlich gegenwärtig ist, im Bilde mehr für diese als für jene sprechen. Allein jede derartige Kombination fällt dadurch in sich zusammen, daß es sowohl bei Matthäus als in den Gesta Pilati Pilatus der Landpfleger ist, zu dem die Frauen warnend und zeugend kommen, und nicht Hannas der Hohepriester. In der Perikope Christus vor Hannas, Joh. 18, 12—24, der einzigen, die uns über das Verhör Jesu vor dem alten Hohenpriester erzählt, ist von einem Weibe, das in der Verhandlung eine Rolle spielte, mit keiner Silbe die Rede.

Einstweilen kann ich mir die Alte im Holzschnitt nur so erklären, daß Dürer die Frau aus der Pilatusperikope des Matthäus in seine Hannasszene aus künstlerischen Rücksichten übertragen hat.

Christus am Kreuz in der Gestochenen Passion (B. 13).

Wölfflin[2]) findet in diesem Stich die Betonung einer engen Beziehung zwischen Christus und Johannes; die hierdurch betätigte Absicht solle den bestimmten seelischen Moment veranschaulichen, wo die Mutter dem Jünger empfohlen wird.

(1) Evangelia apocrypha ed. Tischendorf, 1. A., S. 335, 2. A., S. 356: Item et mulier quaedam Veronica nomine a longe clamavit praesidi Fluens sanguine eram ab annis duodecim, et tetigi fimbriam vestimenti eius, et statim fluxus sanguinis mei stetit.

(2) Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. 2. A., München 1908, S. 217.

Digitized by Google

Richtig ist, daß der aufwärts gerichtete Blick des Evangelisten an sich als ein Hinaufhorchen gedeutet werden könnte. Aber notwendig und die nächstliegende ist diese Deutung keineswegs, und sie verbietet sich, wie sich sogleich ergeben wird, aus dem Bilde selbst. Denn Christi Mund ist geschlossen — wie seine Augen —; Christus spricht weder zu Maria noch auch zu Johannes. Sein Mund ist geschlossen für immer: Christus ist tot. Bestätigt wird diese Tatsache einmal durch den Frieden, der über Jesu Angesicht liegt, sodann rein äußerlich-objektiv durch das Wundmal an seiner rechten Seite; der Lanzenstich ist bereits erfolgt. Die Nacht ist hereingebrochen, und in stiller Andacht stehen, während drei Hintergrundfiguren samt dem Totenschädel aus vorwiegend künstlerischen Gründen die Szene beleben, Maria, auch diese mit geschlossenen Augen, und Johannes unter dem Kreuze des Vollendeten.

Die Situation ist also, was den Gekreuzigten betrifft, dieselbe wie die in den Kreuzigungsbildern der Großen Passion (B. 11), wo die Engel das Blut auffangen; der Kleinen Passion (B. 40), wo der (türkische) Hauptmann bezeugt: „Wahrlich, dieser ist ein frommer Mensch gewesen"; oder in dem herrlichen Meßbilde von 1516 (B. 56), wo die Augen des Herrn gebrochen sind, aber noch halb geöffnet scheinen und doch das Blut ihm aus der Seite rieselt. Dagegen ist in der Grünen Passion der Gekreuzigte noch am Leben, wie denn hier auch die Seitenwunde fehlt.

Der „Raubvogel" im Holzschnitt der sieben Posaunenengel (Offenbarung B. 68).

Tscheuschner[1]) kann sich in dem Holzschnitt zu Apokalypse 8 den Raubvogel nicht erklären. Er verweist darauf, daß es nach dem Wortlaut der Schrift (v. 13) ein Engel sei, der mitten durch den Himmel fliege und das dreimal Wehe rufe. „Dürer setzt nun", meint er, „merkwürdigerweise (vielleicht aus Raummangel) an die Stelle des Engels einen großen Raubvogel und läßt aus dessen Munde das dreifache Wehe ertönen."

So geht es, wenn man den Dichter will verstehen, ohne in Dichters Lande zu gehen. In diesem Falle heißt das, man muß den Bibeltext einsehen, den Dürer benutzte. Das war aber, 1495—1498, nicht der Luthertext, sondern die Vulgata. Und hier steht Apc. 8, 13: Et vidi, et audivi vocem unius aquilae volantis per medium caeli, dicentis voce magna: Vae, vae, vae etc. (Die Vulgata folgt mit aquilae der echten ursprünglichen Lesart *ἀετοῦ*, während die Lesung *ἀγγέλου*, die der Lutherübersetzung zugrunde liegt, jüngere Variante ist.) Der „Raubvogel" ist also ein Adler, und dieser ist Dürer gegeben in der von ihm benutzten lateinischen Bibel. Daß Dürer den Vulgatatext vor sich hatte, ergibt sich auch aus dem w[a]e v(a)e v(a)e (in der lateinischen Form), das der Adler wie im Texte, so im Holzschnitte ruft.

Das Faß in der „Ruhe auf der Flucht" des Marienlebens (B. 90).

In dem Hofraum, der an der Rückseite von dem hochragenden Wohnhause, vorn von dem arbeitenden Joseph und nach rechts von der spinnenden Maria begrenzt wird und in dem hinten ein laufender Brunnen plätschert, liegt mitten inne ein Faß, über das sich ein Stoffstreifen oder eine Matte schmiegt. Was hat es zu bedeuten?

(1) K. Tscheuschner, Albrecht Dürers Holzschnittfolgen. Erläuternder Text. Leipzig, o. J., S. 17.

Digitized by Google

Merkwürdigerweise haben die Erklärer, so viel ich sehe, diesem Faß nie irgendwelche Aufmerksamkeit zugewendet. Der einzige, Springer, der es erwähnt[1]), erwähnt es eben nur; eine Erklärung gibt er nicht; er faßt es offenbar nur als Ausstattungsstück, dem ein besonderer Sinn nicht zukommt. Allein daß es lediglich zur Füllung, allgemeinen Bereicherung und Belebung der Hofausstattung diene, daß es nur um dieser willen da sei und sein Vorhandensein in diesem Zweck sich erschöpfe, ihm also sachlich eine ganz gleichgültige Rolle zugewiesen sei, wird man schon darum nicht annehmen können, weil es im Gesamtbilde zu stark hervortritt und augenscheinlich betont ist. Offenbar verknüpft Dürer mit ihm eine besondere Aussage, einen eigenen Gedanken.

Das wird um so deutlicher, wenn man andererseits die Frage stellt, ob es künstlerisch, im Rahmen der Komposition als unbedingt notwendig zu erkennen sei. Man wird diese Frage verneinen dürfen; es könnte im Hofe fehlen, ohne daß man es vermissen würde. Wenn aber doch der Künstler das Bedürfnis empfunden haben sollte, den freien Platz noch zu beleben, würde man erwarten, daß er dazu neben Hahn und Huhn gerade das so stark in die Augen springende Faß wählte? Wollte man es jedoch mit Josephs Handwerk in Verbindung bringen, so widerlegt sich auch diese Kombination in sich selbst; denn der Zimmermann macht keine Fässer.

Wie man es auch ansehen mag, unser Faß zwingt zu der Einsicht, daß der Meister, der es zeichnete, ihm einen besonderen Sinn zugewiesen. Welches ist dieser?

Auf das, wie ich glaube, zutreffende Verständnis führt die Tatsache, daß in Dürers Tagen das Faß nicht bloß als Behälter für Flüssigkeiten, sondern auch als Packfaß in Gebrauch war. An zwei Stellen seines niederländischen Tagebuches nennt Dürer unter der Bezeichnung „Stübig" selbst ein solches. Im ersten der in Betracht kommenden Einträge[2]) (16. März 1521) bemerkt der Künstler, er habe dem Jakob und Endres Heßler sein Bällein nach Nürnberg aufgegeben, daß er es Herrn Hans Imhof d. Ä. zuführe: „mehr", fährt er fort, „hab ich ihm", d. i. dem Frachtfuhrmann, „auf ein Stübig eingebunden". Die zweite Stelle[3]) vermerkt u. a. nur, daß er 7 fl. für ein Stübig bezahlte. Für Wort und Sache finden sich in Grimms deutschem Wörterbuch s. v. Packfaß zahlreiche weitere Belege.

Sollte demnach das Faß in der „Ruhe auf der Flucht" nicht ein solches Packfaß darstellen? Es ist der einzige Gegenstand im ganzen Blatt, der es bezeugt: die heilige Familie, die hier so friedlich zusammen ist, befindet sich nicht daheim, sondern weilt in der Fremde.

Zwar ist mir bisher in keiner anderen Darstellung der „Ruhe auf der Flucht" oder der „Flucht nach Ägypten" das Faß wiederbegegnet. Wenn Joseph etwas bei sich trägt, so ist es eine Flasche[4]) oder ein Ballen[5]), gelegentlich auch ein Sack[6]). Man wird aber zu bedenken haben, daß ja das Packfaß nicht von den Reisenden selbst mitgeführt zu werden pflegte, sondern wohl regelmäßig dem Frachtfuhrmann oder dem Schiff überlassen wurde. Allerdings ist es mir trotz mancherlei Suchens bisher auch nicht gelungen, es in anderen Bildwerken fest-

(1) A. Springer, Albrecht Dürer, 1892, S. 45.
(2) L.—F. 152, 11.
(3) L.—F. 173, 20f.
(4) So Schongauer, Kupferstich B. 7.
(5) So Virgil Solis, Kupferstich P. 561.
(6) Israel von Meckenem, P. 30.

Digitized by Google

zustellen. Dennoch scheint es mir nicht zweifelhaft, daß das Faß unseres Dürerholzschnittes nicht anders denn als Packfaß verstanden und gedeutet sein will. Ob dabei die darüber gebreitete Matte noch ihre besondere Bedeutung hat, mag dahingestellt bleiben.

Ein neuer Dürer-Holzschnitt?

In diesem letzten der hier vorgelegten kleinen Beiträge zum Dürerwerk möchte ich die Dürerforschung auf einen neuen Dürerholzschnitt — um einen solchen handelt es sich allem Anschein nach — hinweisen, der bereits seit mehreren Jahren an einer ihr sehr abgelegenen Stelle veröffentlicht ist. Liegt seine Bedeutung und sein Wert auch nicht so sehr auf künstlerisch-ästhetischem als auf kulturgeschichtlichem und persönlichem Gebiete, so genügt doch beides zusammen, zumal in Verbindung mit dem Namen Dürers, ihm ein volles Maß der Beachtung zu sichern.

Der Holzschnitt ist mitgeteilt von dem Bibliothekar Karl Schottenloher an der Staatsbibliothek zu München mit einer Abhandlung „Konrad Heinfogel. Ein Nürnberger Mathematiker aus dem Freundeskreise Albrecht Dürers" in der Reihe der „Beiträge zur Geschichte der Renaissance und Reformation, Joseph Schlecht am 16. Januar 1917 als Festgabe zum sechzigsten Geburtstag dargebracht", München und Freising 1917, S. 300—310 nebst Tafel 3[1]). Er findet sich abgedruckt in einem „Almanach" Johann Stöfflers vom Jahre 1499, den die Bibliothek zu Bamberg verwahrt und den sein ursprünglicher Besitzer, Dürers Freund Konrad Heinfogel († 13. 2. 1517), zu persönlichen Aufzeichnungen benutzte. Der Holzschnitt, 94 h × 88 br.[2]), stellt dar die Muse „Urania", „die himmlische Beschützerin der Astronomie"[3]). Die Muse, nackt, mit fliegendem Haar, sitzt vor dunkler, nach oben sich lichtender Luft auf der reichgestirnten Himmelskugel im Viertelprofil nach rechts und hält in der über die Brust erhobenen Linken einen Sextant, in der gesenkten Rechten eine Armillarsphäre. Rechts von ihr, durch einen Wolkensaum von ihr geschieden, erscheinen zwischen der Erde (unten) als dem zentralen Weltkörper und dem gestirnten Himmel oben die durch Kreisbogen voneinander getrennten sieben „Planeten"zeichen: Mond (zunehmend), Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter, Saturn, jedes, außer Mond und Sonne, von einem nach links gesetzten Stern begleitet.

Über dem Bilde steht zu lesen: Urania Musa celestis; unter ihm, ebenso von Heinfogels Hand geschrieben, eine Reihe von zehn Widmungsversen auf den gleichfalls zum Freundeskreise Dürers gehörenden kaiserlichen Hofgeschichtsschreiber Johann Stabius mit der Überschrift: Uranie sacrum. Die Verse selbst lauten:

Maxima stellifero resides que Nympha sub arcu
Et regis ad nutum luctancia sidera motus
Contra mu[n]danos | certaque lege choreas
Etheris exerces | spheras diffusa per omnis
Tu portenta poli· tu sidera carmine monstras
Una sacris semp(er) dum summa es gloria rebus
Dulcibus astrigeros dum mulces cantibus orbes

(1) Inc. typ. H. IV, 21 (L. Hain Repertorium bibliogr., 1826 ff., Nr. 15085).
(2) Die Linien über und neben dem Hsch. sind mit roter Tinte gezogen. Ich danke diese Angaben der Bayer. Staatsbibliothek in München, an die der Stöfflerband der Bamberger Staatsbibliothek zur Zeit meiner Anfrage ausgeliehen war.
(3) Schottenloher, ebda. S. 310.

Digitized by Google

Urania potens penetralia noscere mu[n]di
Da diua etherias Stabiu[m] describere formas
Da diua archanos fatoru[m] pandere cursus.

Weitere Abdrücke des Holzstockes, von dem Schottenloher mit Recht vermutet, daß Heinfogel ihn besessen haben müsse, sind einstweilen nicht bekannt. Um so bekannter ist die enge Verbindung, in der Heinfogel mit Dürer und Stabius stand, aus den beiden berühmten Sternkarten vom Jahre 1515 (Hsch. B. 151, 152), die Dürer im Auftrage des Stabius nach den Angaben Heinfogels zeichnete und die sie zusammen dem Kardinal Erzbischof Matthäus Lang von Salzburg widmeten.

Digitized by Google

MISZELLEN.

NICOLAUS BERGNER IN FRANKFURT AM MAIN

Von KARL SIMON

In der Geschichte der Keramik ist Frankfurt bekannt — und auch dieses noch nicht sehr lange, seit etwa einem Jahrzehnt — durch seine Fayencefabrik, die in den Jahren 1666—1772 bestanden und eine vielleicht nicht sehr große Zahl von Stücken, dafür aber Qualitätsware hervorgebracht hat; in der Abgrenzung gegen die Fabrikate der benachbarten Hanauer Fabrik ist das letzte Wort noch nicht gesprochen. — Aus älterer Zeit wissen wir über die Keramik in Frankfurt dagegen nur verhältnismäßig wenig; seinerzeit hat Otto Lauffer festgestellt, was über die Geschichte des Häfnerhandwerks und speziell über die Geschichte des Kachelofens in Frankfurt zu ermitteln war[1]). Die eigentlichen Akten beginnen danach erst im Jahre 1602, wo vier Sachsenhäuser Häfner sich über das „Pfuschen", besonders von Maurern, beklagen. Doch hat es natürlich schon früher Häfner hier gegeben[2]). Aus späterer Zeit möge ein Zufallsfund hier folgen; in den Ratsprotokollen von 1583—84 (Stadtarchiv, fol. 90), wird von Peter Mangolt von Mülhausen, Nicolaus Beschir von Weimar, Veltin Reichardt von Hainstatt, alle drei Hafnergesellen, berichtet, daß man sie wegen einer nächtlichen Schlägerei „fänglich hat einziehen lassen".

Aus dieser selben Zeit stammt nun auch ein Mann, der als Keramiker und Bildhauer die Forschung bereits mehrfach beschäftigt hat: Nicolaus Bergner. Das Werk, das seinen Namen vor allem lebendig erhalten hat, ist das gewaltige Alabasterdenkmal für den 1595 in der Verbannung gestorbenen Herzog Johann Friedrich den Mittleren in der Moritzkirche zu Coburg. Ein 12 m hoher Aufbau in fünf Geschossen mit reichem figürlichem Beiwerk, an dem die kluge Anpassung an den Raum, das stark entwickelte Gefühl für Monumentalität, der Reichtum der Phantasie und die sichere Charakteristik in den Köpfen, vor allem in den Köpfen der fürstlichen Familie, hervorgehoben wird[1]). In Coburg ist Bergner mindestens von 1596 ab bis 1605 tätig gewesen und seine Beteiligung auch an dem 1597 begonnenen Regierungsgebäude ist urkundlich bezeugt. Vorher, 1587, ist der aus Pößneck in Thüringen gebürtige Meister in Rudolstadt nachzuweisen. Noch früher dagegen begegnet er in Westdeutschland. Zum ersten Male erfahren wir von ihm aus einem Briefe (wie die folgenden im Staatsarchiv zu Marburg) des Landgrafen Wilhelm IV. von Hessen-Cassel an seinen Bruder Georg von Hessen-Darmstadt vom 15. Februar 1582. Er habe durch seinen Bruder von einem Meister erfahren, der „in Wachs abzuconterfeten sehr gutt sein vnnd sich zu Frankfurtt halten solte[2])."

Er wolle nun wissen, ob „er auch gleichfalls in Gibs arbeiten vnd die Conterfett so gross als das Leben machen könne"; erwünscht sei eine Probesendung von einem „Conterfett oder Bildt, so er in Wachs geferttiget"; er wolle ihn dann nämlich zu sich kommen lassen und ihm Arbeit geben. Die Antwort vom 22. Februar enthält die Angabe, daß sich Bergner jetzt in Darmstadt aufhalte; augenblicklich mache er auch einige „Köpffe zu den Gehörnen", die der Fürst von seinem Bruder zum Geschenk erhalten habe. „Weil den berurtter meister nicht allein in wachs abzuConterfeijen geubt, sondern auch darneben ein Bildthawer ist und auch mit der Steinmetzen arbeit umbzugehen weiß, So haben wir ihnenn bestellet, das er itzkünfftigen somer uber, neben unserm Baumeister, vff unsere Gebew die vffsicht haben . . . solle."

Er solle aber versuchen, wunschgemäß etwas in Gips anzufertigen. Am 27. Februar bittet Landgraf Wilhelm dann, Bergner möge das Conterfet seines Bruders „so gross als das Leben, doch brustbildtsweiss verferttigen vnd fein mit seinen farben wie ers sonst ins wachss zu arbeittenn pflegt, außstreichen lassenn . . ." Außerdem sei Nachricht erwünscht, „wenn wir ihm die Conterfet gemahlet zuschicken, ob er sie daraus auch machen konnte."

Georg I. erwidert darauf am 9. März, der Bild-

(1) Otto Lauffer: Der Kachelofen in Frankfurt. Festschr. z. Feier des 25jähr. Bestehens des Städt. Hist. Museums. Frankfurt a. M. 1903, S. 103f.

(2) Urkundlich kommen Häfner im 14. Jahrhundert erst ganz vereinzelt vor: von 1484 an erscheinen in den Beedebüchern (Steuerlisten) ein bis zwei. „Sicher hatte Frankfurt im Mittelalter keine entwickelte Geschirrtöpferei". (Bücher: Die Berufe der Stadt Frankfurt im Mittelalter. Leipzig 1914. Abh. der Phil.-Hist. Klasse der k. Sächs. Ges. der Wissenschaften. XXX. Bd., Nr. III, s. v. hafner).

(1) K. Koetschau in Thieme-Beckers Lexikon II, S. 412.

(2) C. v. Drach: Ein deutscher Porträttöpfer des 16. Jahrhunderts. Kunstgewerbeblatt IV, S. 23.

Digitized by Google

hauer habe schon die Büste begonnen und werde von ihm gern beurlaubt werden, daß er in Cassel für den Landgrafen Wilhelm arbeiten könne. Außerdem weist er aber noch auf folgendes hin: „Es kan ermelter meister Niclas solche vnd dergleichen Bildtnus aus thon, viel besser, als aus Gibß machen vnd nehmen die aus thon gemachten Bildtnüsse vnd andere dinge, welche er dan brennen lest, das sie gantz hartte werden, die farbe viel besser an sich als die, so da von Gips gemacht sein, vnd ob er auch wol in Gips allerleij possiren vnd machen kan, So kan man doch, denselben die Farben nicht sowoll geben als denen, so aus thon gemacht werden."

Erhalten hat sich, wie es scheint, von diesen Arbeiten für den Landgrafen nichts, wenn sie überhaupt, was wir nicht wissen, zustande gekommen sind. Wir wissen nur, daß im Casseler Museum lebensgroße Wachsbilder hessischer Fürsten sich befanden, die 1825 eingeschmolzen wurden. Noch heute sind dagegen Modelle und Kopien von Büsten hessischer Landgrafen und Landgräfinnen vorhanden, deren Originale 1811 bei einem Brande zugrunde gingen. Ein Rückschluß auf den Kunstwert der Originale kann aus ihnen aber nicht gemacht werden [1]).

Dagegen liegt es nahe, in ihm den Verfertiger des in der Stadtkirche zu Darmstadt an der Südseite des Chors angebrachten Denkmals zu sehen das Gräfin Anna von Waldeck, die Tante der Landgräfin Magdalene, ihrem zu Darmstadt am 9. November 1579 verstorbenen ältesten Sohn, Graf Philipp IV. 1582 errichten ließ [2]). Es trägt auf einem Schildchen das (ligierte) Meisterzeichen N B, das auf Bergner sehr gut passen würde; 1582 war er ja, wie der Briefwechsel ausweist, in Darmstadt anwesend.

Am 24. März des gleichen Jahres 1582 wird der Künstler an den Pfalzgrafen in Heidelberg „geliehen", ohne daß wir erfahren, zu welchem Zwecke. Erst 1587 hören wir wieder von ihm, als Landgraf Georg das Grabmal seiner Gemahlin Magdalena († 26. Februar 1587) durch Bergner, der sich, wie erwähnt, in Rudolstadt auf hielt, machen lassen wollte.

Auf die deswegen an ihn ergehende Anfrage (27. April 1587) antwortet Bergner am 6. Mai, er könne vor einem Monat „nicht darvohn kommen", schickt aber inzwischen, „die weyll wihr denn nuhn so gutten stain bey unss haben", zwei Alabasterproben aus seinem Heimatlande „Diringen" [1]). Verfertigt ist das Denkmal dann aber schließlich nicht von ihm, sondern von Peter Osten aus Mainz.

Wo er vorher ansässig war, wußte man bisher nicht; schon Schenk zu Schweinsberg sprach die Vermutung aus, sein Vater habe in der Nähe von Darmstadt, vermutlich in Frankfurt, gewohnt, wo er selbst nach dem ersten Briefe des Landgrafen gesucht werden mußte [2]). Auch O. Lauffer, der der Sache nachgegangen ist [3]), hat nichts Näheres darüber feststellen können. Tatsächlich läßt sich aber der urkundliche Beweis dafür erbringen, daß zwar nicht Bergners Vater, wohl aber er selbst in Frankfurt ansässig und Frankfurter Bürger gewesen ist. Im Frankfurter Bürgerbuch (Stadtarchiv) findet sich in Bd. VI, fol. 311 die folgende Eintragung: Niclauss Bergner, Bildthawer, von Bissneckh, duxit filiam civis, juravit den 8. Aprilis 1581 dt. 14 s. Das ist die früheste urkundliche Nachricht über ihn, die wir besitzen. Sonstige Spuren seiner Tätigkeit in dieser Gegend sind bisher nicht nachgewiesen, lassen sich aber gewiß mit der Zeit noch finden. Lange schein sein Aufenthalt in der Mainstadt freilich nicht gedauert zu haben, wenn wir ihn, wie erwähnt, 1587 schon in Rudolstadt finden.

(1) v. Drach, a. a. O.
(2) Dehio, Handbuch der deutschen Knnstdenkmäler, IV, 26.

(1) Georg der Fromme, Landgraf zu Hessen. Denkschrift .. von dem Histor. Verein f. d. Großherzogtum Hessen. Darmstadt 1896, S. 63. Vgl. H. Wagner in den Blättern f. Architektur u. Kunsthandwerk I, S. 13. Hessische Quartalblätter 1889, S. 21.
(2) Kunstgewerbebl., a. a. O., S. 22.
(3) Lauffer, a. a. O., S. 133.

Digitized by Google

REZENSIONEN

A. E. BRINCKMANN, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Berlin. (Handbuch der Kunstwissenschaft.)

Eine gewissenhafte Besprechung der Arbeit vornehmen, hieße eigentlich wieder ein Buch, zumindest einen umfangreichen Aufsatz über das gleiche Thema schreiben — so umfassend der Stoff, so verwickelt und verschränkt die angeschnittenen Probleme —, so vom besonderen ins allgemeine weisend die Art der Betrachtung. Trotz Gurlitt und der wesentlich formalistischen Arbeiten Wölfflins, Schmarsows und Eschers — (Riegls Barockbaukunst in Rom kann in diesem Zusammenhang nicht genannt werden) — besaßen wir noch keine zusammenfassende Geschichte der Barockbaukunst — zudem ist seit dem Erscheinen von Gurlitts bahnbrechendem Werk gerade auf diesem Gebiet eine Unzahl in einen größeren Zusammenhang noch nicht eingeordneter Spezialforschungen entstanden. So war das Problem: Darstellung der Zeit im Rahmen eines Handbuchs schon rein stofflich ein ungeheures, wenn annähernde Orientierung erreicht werden sollte. Hinzu tritt entscheidend ein zweites: die Aufstellung eigener, neuer ästhetischer Kategorien, die einerseits erst an den gegebenen historisch eingegrenzten Beispielen erklärt und geklärt werden mußten, andererseits aber gerade zur Erklärung und Deutung des Zusammenhanges, der Entwicklung, der Parallelitäten und Divergenzen dienen sollten.

So kann es sich bei einer Besprechung nun auch keineswegs darum handeln zu der Analyse des einen oder anderen Bauwerkes oder irgendeiner Künstlerpersönlichkeit die eigene zustimmende oder abweisende Meinung zu notifizieren, — sondern lediglich um prinzipielle Stellungnahme. Denn damit, daß jemand etwa über Michelangelo als Architekt oder die Erbauungsdaten einzelner Paläste und Kirchen zu anderen Resultaten gekommen ist, wird nichts Wesentliches zum Thema ausgesagt.

Zum Stofflichen sei bemerkt, daß von den beiden vollkommen symmetrisch behandelten Teilen: Italien und Frankreich — der Frankreich behandelnde wesentlich mehr gibt — wahrscheinlich aus der Überlegung heraus, daß hier für die deutsche Kunstgeschichte schon das Heranbringen des Materials wissenschaftliches Verdienst bedeutet, während über die italienischen Bauten schon hinreichendes Material vorliegt. So benützt Brinckmann denn auch die italienischen „Gegebenheiten" um an ihnen seine Auffassung vom Wesen der Barockbaukunst überhaupt zu erläutern. Er arbeitet weder formalistisch noch psychologisch, sondern er geht von der Vorstellungskraft des produktiven, schaffenden Architekten aus. Hieraus folgern seine Kategorien und ihre Gegenüberstellungen — vor allem des Räumlich-Körperlichen und des Plastisch-Körperlichen. Gerade wer, wie der Referent, mit Brinckmann in der sauberen begrifflichen und vorstellungsmäßigen Herausarbeitung dieser beiden Urelemente des Architektonischen die einzige Möglichkeit zur ästhetischen Durchdringung der Architekturgeschichte sieht (vgl. Zucker, Kontinuität und Diskontinuität, Zeitschrift f. Ästhetik und Kunstwiss., Bd. XV, Heft 3), darf ein Bedenken gegenüber Brinckmann ehrlich aussprechen. So fruchtbar auch für uns, als Betrachtende, diese Anschauungsform ist, — was gibt Brinckmann das Recht, zu behaupten, daß auch die produktiven Architekten des 17. und 18. Jahrhunderts von ihr ausgingen? Ist nicht auch hier vielleicht ein Psychologismus latent, wenn auch ein historisch orientierter und natürlich nicht von modernen psychologischen Voraussetzungen ausgehender? — Ist es überhaupt irgendwie denkbar, daß wir — auch mit der genialsten Einfühlungsgabe — aus dem vollendeten Kunstwerk oder einer Reihe solcher rekonstruierend zwei Jahrhunderte später irgend etwas über die Vorstellungsform des Schaffenden aussagen? Wir können nur die allmähliche Vermehrung, Bereicherung oder Veränderung des Vorstellungsinhaltes konstatieren, im Verfolg der historischen Entwicklung von Bau zu Bau, Körper zu Körper, Raum zu Raum, also nur eine Relation. Ein Absolutes über die Vorstellungsweise vergangener Generationen oder Individuen zu behaupten, ist nach Ansicht des Referenten nicht möglich — nicht einmal die größere oder geringere Wahrscheinlichkeit einer Auffassungsform kann festgestellt werden. Denn es fehlt ja jeder außerhalb des Zeitlichen liegende Vergleichsmaßstab! Immer wieder sind wir es, mit unserem Vorstellungsvermögen, die zu urteilen haben. Und die Traktate und Künstlerbriefe, die Brinckmann so oft zur Stütze seiner Anschauungen heranzieht, müssen — so eindeutig sie auch über die gestalterische Absicht in besonderen Fällen zu sprechen schei-

Digitized by Google

nen — doch immer erst in unsere Sprache (um nicht zu sagen Vorstellungsform) übersetzt werden.

Von diesem einen generellen Einwand, der Überschätzung der Erkenntnismöglichkeiten des analysierenden Historikers abgesehen, kann man Brinckmann in fast all seinen formalen Analysen des Stilwechsels, der Übergänge und Entwicklungen zustimmen, — auch ohne noch einmal besonders zu betonen, daß er auf dem Gebiet der französischen Baukunst zum mindesten all seinen deutschen Beurteilern wohl schon einfach an Kenntnis und positivem Wissen überlegen sein dürfte.

Bei der Behandlung des italienischen Barock wird mit Recht der Hauptakzent auf das neue Verhältnis der einzelnen Räume und Raumgruppen zueinander gelegt: Betonung eines Hauptraumes, Unterordnung der anderen unter diesen, ähnliche Beziehungen in der Behandlung der abschließenden Flächen (Fassaden und Innendekoration). Der gesamte Baukörper wird aufgefaßt als eine einheitliche plastisch-räumliche Erscheinung, doch ändern und entwickeln sich die Beziehungen der räumlichen und plastischen Einzelelemente zueinander. (Die Anweisung zu einer einfühlenden Betrachtung, wie auf S. 35, scheint mir pädagogisch die Probleme eher zu verunklaren. Viel besser der an anderen Stellen oft wiederholte Hinweis auf die einzelnen allmählich neu auftretenden Faktoren architektonisch-räumlicher und plastischer Vorstellungskraft.) Glänzend die Analyse spätbarocker römischer Bauten, die Steigerung der Intensität räumlicher Verknüpfung von Boromini an.

Hier sind die Raumanalysen meisterhaft und die Auffassung Brinckmanns von der Durchdringung plastischer und räumlicher Körper klärt und erklärt etwa die Bauten Guarinis in durchaus „vorstellungsökonomischer" Weise. Besonders der sich so ungeheuer schwer erschließende Innenraum von S. Lorenzo in Turin ist hier zum erstenmal vollkommen deutlich und einleuchtend analysiert — gegenüber der Phrase vom „Malerischen des Barock", mit der die meisten mir bekannten Beschreibungen diesen nicht einfachen Bau-Prototyp von größter Klarheit bei bewegtester Vorstellungskraft umhüllen. Gegenüber diesen vollendeten Klarstellungen hochbarocker Formungen wird italienischer Klassizismus vielleicht allzusehr lediglich als Reaktionserscheinung aufgefaßt und die ständige unterirdische Parallelströmung, die ja schon immer vorhanden, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur nach außen hin deutlicher das Übergewicht gewann, nicht genügend stark betont.

Wundervoll herausgearbeitet dann wieder der Unterschied zwischen französischem und italienischem „Vorstellungsvermögen" — zumindest für die Architekturästhetik eine präzisere Bezeichnung als das zu Tode gehetzte „Kunstwollen". Mit Recht wird auch die Äußerlichkeit der Übernahme italienischer Dekorationselemente betont — der eigentliche Barock beginnt in Frankreich erst viel später und bleibt stets rationalistischer als in Italien. Sehr wesentlich die Probleme des Zusammenklanges zwischen Innendekoration und großer Architekturform, deren „Stile" keineswegs parallel laufen, — sich erst im Beginn des 18. Jahrhunderts begegnen, um im Rokoko sich wieder zu spalten und erst im Neoklassizismus wieder zu vereinigen. Auf die Analyse dieser Entwicklung und auch auf die Kritik der in den verschiedenen zeitgenössischen Traktaten theoretisch festgelegten Proportionslehre, deren Wichtigkeit nicht leicht überschätzt werden kann, einzugehen, ist hier leider nicht der Ort. Es würde sich die höchst interessante Geschichte eines „Klassizismus wider Willen" ergeben, — steter Kampf des Raisonnements gegen das von Rom her mächtig suggerierte Formgefühl.

Aber, wie schon im Anfang gesagt, alle diese Einzelheiten treten vor dem riesenhaften Gesamtgemälde der Zeit zurück, das Brinckmann in der Baugeschichte und gleichzeitig in der hier nur zu erwähnenden Geschichte der Barockskulptur gibt: Abbild der gewaltigen formenden Kräfte jener beiden Jahrhunderte, auf denen — nach dem unfruchtbaren Eklektizismus des 19. Jahrhunderts — nun doch einmal zum mindesten in der Architektur alles beruht, was heute noch aus der Tradition der Vergangenheit heraus weiterbaut.

Paul Zucker.

CURT GLASER: Lucas Cranach. Mit 117 Abb. Leipzig, Inselverlag 1921.

Sehr wohltuend ist die Wärme und Gleichmäßigkeit des Vortrages und des Interesses, der ruhig überzeugende Gang der Darstellung und die Vorsicht, mit der die schwierigen Probleme der Forschung in diesem Buche angefaßt werden; mit einem Worte, es ist sicher die beste Darstellung, die man uns vom Wesen und der Problematik der Cranachschen Kunst heute geben kann. Wenn eine Künstlermonographie sich angenehm und flüssig liest und sachlich überzeugt, so ist eigentlich das Beste darüber gesagt, was sich sagen läßt, denn alles andere folgt aus diesen Tugenden von selbst.

Digitized by Google

Der Inselverlag war wohl beraten, als er seine Serie „Deutsche Meister" mit diesem Thema und diesem Autor eröffnete. Beide kommen vortrefflich zusammen, und so entsteht ein gutes Buch: das unbezweifelbare Deutschtum Cranachs ist so umhegt vom Dorngestrüpp stachliger Fragen, daß die ganze Besonnenheit und gelassene Erfahrung eines Autors wie Curt Glaser dazu gehörte, um diese Fragen in die Kunstform der Monographie einzubeziehen; und gerade so entstand die Möglichkeit einer höchst abwechselnden, vielseitigen, ja spannenden Schilderung eines Heldenlebens auf dem Felde der Malerei.

Dazu taugt schon der Meister selber in besonderem Maße. Cranach ist im Laufe der Jahrhunderte von verschiedenen Seiten aus bewertet worden, an seiner Popularität und Deutschtümlichkeit ist niemals gerüttelt worden. Im gewissen Sinne hat sich der Kreis der Bewunderung um ihn geschlossen, indem die gegenwärtige Schätzung wieder zu der Liebhaberei an seinen Spätwerken zurückzukehren scheint; während unsere vorhergehende Generation seine Jugendwerke mit dem Eifer der Gesinnungsverwandtschaft entdeckte und emporhob: Dinge, deren merkwürdiges Pathos und Intensität deutschen Empfindens uns nie wieder verloren gehen können und heute wohl in gleichem Maße unsre Liebe verdienen wie das köstliche Rokoko seiner späteren Aktfigürchen.

Glaser hat darum sehr recht gehandelt, wenn er dem früheren und dem Wittenberger Cranach gleiche Liebe entgegenbringt. Es gelingt ihm dabei sogar, soweit das überhaupt möglich ist, den tiefen Riß in dieser Entwicklung zwischen 1504 und 1506 psychologisch und stilkritisch verständlich zu machen. Überzeugend ist die Herleitung von Cranachs Frühkunst aus Anregungen der Münchner (Pollak, Mäleskircher) und der Donauschule, als deren Mitbegründer mehr denn Schüler er durch sein frühes und selbständiges Auftreten gelten muß. Der Umschwung in Wittenberg kann dann sehr wohl auf Rechnung italienischen Einflusses gesetzt werden (Dresdner Katharinenaltar von 1506); bedeutet doch gerade diese Zeit auch für Dürer und andere Deutsche den ersten Höhepunkt der Renaissancewelle: und Cranach, der so souverän in seiner Zeit dasteht, geht auch hier als einer der Ersten mit Entschiedenheit vor und bricht bewußt mit der barocken Raumbewegtheit seiner Frühwerke, vielleicht nicht ohne Einfluß der sächsischen Humanisten.

Der größte Teil des Buches gehört naturgemäß der Wittenberger Zeit, die mit glücklicher Hand in ihrer Entwicklung klargelegt wird. Das anscheinend ganz unlösbare Problem des „Pseudo-Grünewald" wird als solches mit Offenheit zugestanden und durchsichtig geschildert; die Wahrscheinlichkeit, daß es sich um „Werkstattarbeiten" handelt, ist durchaus einleuchtend, die Flechsigsche These von Übernahme der Werkstatt durch den älteren Sohn Hans 1522 wird mit Recht abgelehnt und die Betätigung des alten Cranach bis zu seinem Tode unwiderleglich bewiesen. Kurz, man erhält ein Bild dieser vielseitigen und rätselvollen Tätigkeit von erfreulicher Klarheit; und wenn spätere Forschung Einzelzüge zu berichtigen hätte, so würde das der Einheitlichkeit der Glaserschen Darstellung keinen Abbruch tun können.

Paul F. Schmidt.

GEORG DEHIO, Geschichte der deutschen Kunst. Zweiter Band. Textband und Tafelband. Berlin u. Leipzig 1921. Vereinigung wissenschaftl. Verleger.

Der zweite Band von Dehios Geschichte der deutschen Kunst umfaßt die Zeit von 1250—1500, mit andern Worten also die Zeit des Vordringens der Gotik in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, ihre Herrschaft in ausgebildeter Form im vierzehnten Jahrhundert und ihre Umsetzung in einen anderen Stilcharakter im fünfzehnten Jahrhundert. Dehio, der nach seinen eigenen Worten eine Geschichte des deutschen Volkes im Spiegel seiner Kunst schreiben will, kommt nun in dem Buch, das sich mit dem vierzehnten Jahrhundert beschäftigt, zu Werturteilen, die sich zunächst restlos aus der synthetischen Betrachtung mit der politischen Geschichte zu erklären scheinen. Denn die Darstellung ist von dem Standpunkt aus gegeben, daß notwendig mit dem Niedergang des Kaisertums die deutsche Kunst auch gesunken sei, „der romanische und frühgotische Stil waren die Stile der deutschen Kaiserzeit gewesen, der hochgotische hatte zum Hintergrund den obsiegenden Partikularismus". Aber bei der Einschätzung des vierzehnten Jahrhunderts scheint doch noch ein anderer tieferer Grund mitzusprechen als der, daß hier das Problem der deutschen Kunst in seiner Verbindung mit der gesamten Geschichtsentwicklung gesehen ist. Die Generation von Historikern, die unter dem überragenden Eindruck Jakob Burkhardts aufwuchs, hat die Gotik des vierzehnten Jahrhunderts als die blutlose Verknöcherung angesehen, die von der Renaissance überwunden werden konnte und überwunden werden mußte. Diese Auffassung findet sich nun auch bei Dehio noch nicht ganz

Digitized by Google

verflüchtigt. Sieht man die großen zusammenfassenden Darstellungen daraufhin durch, so kommt einzig in Schnaases Geschichte der bildenden Künste, Band 6 (1874) eine Anschauung zu Worte, die ausdrücklich gegen die Mißachtung des vierzehnten Jahrhunderts Front macht. Nach einer Darstellung der Aufnahme und Vereinfachung des gotischen Systems in Deutschland, die seine Ausführungen in der Kirchlichen Baukunst des Abendlandes kurz und anschaulich zusammenfaßt, gibt Dehio eine Übersicht der Baudenkmäler. Aber gerade in dieser Übersicht zeigt sich nun, daß zwar die Feststellungen und Errungenschaften, mit denen Dehio in der Kirchlichen Baukunst des Abendlandes die Wissenschaft von der Gotik des vierzehnten Jahrhunderts auf eine neue Stufe hob, im wesentlichen Geltung behalten haben, daß aber der Gesichtswinkel, unter dem er die Kunst dieser Zeit betrachtet, sich völlig verschoben hat, daß die Auffassung also, mit der doch diese ganze Darstellung durchtränkt ist, nicht mehr die unsrige sein kann. Für Dehio ist das vierzehnte Jahrhundert nur das der Erstarrung des gotischen Stils, eine Zeit, in der die frischen Triebe eintrocknen, in der die lebendigen Quellen schöpferischer Kraft versiechen und daher die künstlerische Leistung mehr errechnet als erfühlt wird, und in zwar reiner, aber akademisch gewordener Formgebung in die Erscheinung tritt. Ich vermag diese Auffassung nicht mehr zu teilen, sehe vielmehr in der Gotik des vierzehnten Jahrhunderts erst die völlige Reife des Stils, während die Gotik des dreizehnten Jahrhunderts noch immer mit Resten romanischer Formanschauung versetzt war, so daß ihre „Entwicklung" eigentlich in der Eliminierung dieser stilfremden Elemente bestand. Die Reifheit des Stils ist doch nicht gleichzusetzen mit Erstarrung und dort, wo Dehio unter dem Eindruck einzelner Bauwerke steht, ist sein Urteil auch von solcher Auffassung ungetrübt geblieben. Dehio hat die Einheit in der Gesamterscheinung der Kunst des vierzehnten Jahrhunderts klar gesehen, aber die gleichartige geistige Prägung bleibt ihm etwas unlebendig Starres, die Reinheit in der Durchbildung der gotischen Formenwelt mit der Vorherrschaft der Architektur scheint ihm mehr Fessel als straffes Band. „Hinter der großen Form stand nicht mehr ein gleichgroßes Gefühl." Die Baukunst der Bettelorden, heißt es, komme nicht über eine mittlere bürgerliche Stimmung hinaus. Aber wie soll eine solche Anschauung, die in dieser Zeit nur kleinbürgerliche Trockenheit sieht, etwa einem Denkmal wie der Predigerkirche in Erfurt gegenüber bestehen, die doch, rein durch die Proportionen edelste Gotik, von einem Geist der Unsinnlichkeit erfüllt ist, der nicht im geringsten ins Weltliche, Behagliche abweicht?

Alles, was Dehio über die Glasmalerei in ihrer Wechselwirkung mit der Architektur, über die Bauplastik zwischen 1250 und 1400 in ihrem dynamischen Zusammenhang mit der Architektur schreibt, ist von jener meisterlichen Art, die farbige Fülle mit wenigen Strichen zu geben weiß. Gewiß ist nun auch im einzelnen in der Geschichte der Plastik genug an neuen Resultaten vorhanden, die erwähnenswert wären. Nicht umsonst sah Dehio ein halbes Leben lang das Straßburger Münster ragen. Er erkannte die Verteilung der seitlichen Portale der Westfront an zwei Meister, die Weiterwirkung des einen dann in Freiburg, womit der gordische Knoten des so wirren Problems der Vorhallenplastik durchschlagen wird. Von Bedeutsamkeit ist auch der Hinweis auf die Zwischenstufe der Mainzer Madonna für das Magdeburger Portal der klugen und törichten Jungfrauen. Aber es muß doch nun auch das Negative erwähnt werden. Die Behandlung der Glasmalerei ist kümmerlich. Außer von Jahrhundertkontrasten ist von Stil nicht die Rede und auch nicht von der bedeutenden Einwirkung, die Mitteldeutschland damals von Süddeutschland erfuhr (z. B. Nürnberg-Erfurt). Achtet man nun gar auf Datierungsfragen, so ist eigentlich alles strittig, was Dehio im vierzehnten Jahrhundert angibt. Um ein Beispiel zu nennen: den Triangel in Erfurt setzt Dehio mit 1350 sicher um zwei Jahrzehnte zu spät. Aber das sind schließlich Dinge sekundärer Ordnung, da die Forschung sich dem vierzehnten Jahrhundert noch nicht im wünschenswerten Maße zugewandt hat, obwohl für die Plastik des Jahrhunderts Pinder in seiner Würzburger Plastik schon 1911 die Richtungspfähle eingesetzt hat. Wichtiger ist, daß die Anschauung von der Überlegenheit des anthropozentrischen Idealismus der Renaissance Dehio doch noch so im Blute steckt, daß er nun auch bei der Betrachtung der Statuen im Kölner Domchor in folgende Charakteristik ausgleitet: „Als Einzelmotive betrachtet sind die stereotypen Biegungen dieser binsenschlanken, muskel- und knochenlosen Halbmänner unerträglich; einen Sinn erhalten sie erst aus dem Zusammenklang mit den Schwingungen der Architekturglieder, der Bogen und Rippen." Solche vom Renaissancestandpunkt diktierte Formulierung ist heute Wissenschaft von ehemals, nachdem Dvořak 1918 gezeigt hat, daß der Sinn dieser Figuren durchaus nicht nur in

Digitized by Google

dem Zusammenhang mit der Architektur besteht, sondern aus dem spiritualistischen Idealismus der Zeit seine Erklärung findet.

Dehio versteht es vorzüglich, Abstand von den Dingen zu wahren, und so gelingt ihm die Herausarbeitung der großen führenden Linien. In der Plastik sieht er die Welle von Westen nach Osten, der eine andere im Gegensinne von Böhmen her antwortet. Befremdlicherweise will Dehio dann aber für die Malerei ein Gleiches nicht gelten lassen. Meister Bertram sei auch anders zu erklären als aus dem Zusammenhang mit der böhmischen Kunst. Aber hier scheint mir nun gerade ein mächtiger Wellenring von Böhmen auszuschwingen: Zu Bertram in Hamburg muß man etwa die Tafeln im Brandenburger Dom und das, was Ehrenberg fälschlich als Einfluß von Hamburg her in der Tafelmalerei Preußens feststellte, zusammennehmen, um die weiten Ausmaße zu haben, in denen diese Stilphase verlief.

Mit der Darstellung des fünfzehnten Jahrhunderts, das der zweite Teil des vorliegenden Bandes behandelt, wendet sich das Blatt. Man sieht, wie in der Gesamtanordnung auch aus schriftstellerischen Gründen Unterschiede gemacht wurden, wie im vierzehnten Jahrhundert gedämpft und zurückgehalten wurde, um im fünfzehnten Jahrhundert mit kräftigeren Farben zu wirken. So ist Dehios Darstellung dieser beiden malerischen Jahrhunderte selber wie einer der Flügelaltäre, die nun die wesentlichste der neu auftretenden Kunstschöpfungen sind: eingangs still und monochrom, um erst bei der Wandlung in voller Farbigkeit zu leuchten. Dehio erkennt das herrschende Gesetz in der Kunst dieser Zeit: „Auch das fünfzehnte Jahrhundert fühlte es sehr gut, daß alle in ein und demselben Architekturraum befindlichen Kunstwerke miteinander in Wechselwirkung stehen, nur faßte es diese Beziehungen nicht mehr als architektonischen, sondern als malerischen Rhythmus, und zugleich betrachtete es jedes einzelne derselben als etwas, das auch für sich Bedeutung hat." Damit ist in der Tat das Entscheidende gesagt. Das Schwergewicht verschiebt sich demnach zu den darstellenden Künsten, die in diesem Buch breit und überwiegend nun auch nach Landschaften einzeln behandelt werden. Ein neuer Geist der Weltbejahung, eine Durchdringung der Natur mit menschlichem Lebensgefühl führt eine neue Kulturblüte herauf. Die universelle Einheit des gotischen Stils enthält nicht mehr genug Ausdruckskraft, um den frischen Antrieben nationalen Sonderwillens zu genügen. Dehio war einer der ersten, der erkannte, daß auch für den Norden um 1400 die Neuzeit beginnt, und er verfocht die Anschauung, daß hier nicht von Renaissance im Sinne der italienischen Stilwandlung gesprochen werden könne. Keine Verbindung mit der Antike tritt ein. Das neue Verhältnis zur Natur formt sich vielmehr seinen Ausdruck in einer Fortbildung und Umbildung des gotischen Apparates. Vortrefflich ist Dehios Schilderung der Kulturbedingungen, die für die neue Kunst des beginnenden fünfzehnten Jahrhunderts in Deutschland bestanden gegenüber den Niederlanden, und der Nachdruck, mit dem Dehio auf die Eigenwüchsigkeit dieser Kunst hinweist. In der Zeichnung dieser spezifisch bürgerlichen Kultur sind Schwarz und Weiß wohl abgewogen. In allem, was Dehio über die Baukunst des fünfzehnten Jahrhunderts ausführt, stimmt er vollkommen mit der Darstellung in meiner „Deutschen Sondergotik" überein, wobei er mit Recht betont, daß in diesem Stil die deutsche Ur- und Grundstimmung durchschlägt.

Plastik und Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts bieten Stoffmassen, die schier uferlos schwellen. Dehio hat sie energisch zusammengerissen und doch füllt ihre Darstellung fast ein Drittel des ganzen Buches. Über die Hauptgliederungen dieser reichen Landschaft gibt Dehio knappe, klare Auskunft, und ab und zu werden in einem stilistischen Wetterleuchten sonst verdeckte Zusammenhänge jählings erhellt. Es scheint mir unbillig, hier im einzelnen zu rechten; dem einen mag dies, dem anderen jenes noch fehlen zur Vervollständigung des Bildes dieser Zeit. Was ich aber vermisse, ist die Aufdeckung der stilistischen Bezüge zwischen Baukunst und naturnachahmenden Künsten. Es fehlen die begrifflichen Formulierungen, die erkennen lassen, wie alle Form einer einheitlichen stilistischen Gesamtanschauung entstammte. Ja, nicht einmal zeitlich hat Dehio Baukunst und darstellende Künste bis zu einem Punkte geführt. Ganz notwendig hätte er doch, um ein einheitliches Bild der Gesamtentwicklung zu geben, die Barockstimmung des beginnenden sechzehnten Jahrhunderts, die urdeutsche Grundstimmung, die er bei der Baukunst bis in die Gruppe der obersächsischen Kirchen verfolgt, auch in den Bildkünsten dartun müssen. So geht das Spiel zu Ende und Dehio, behält zwei Trümpfe in der Hand. Veit Stoß wird erwähnt, aber nichts von Backofen, nichts von Grünewald. Nach einem matten Kapitel, das Kupferstich und Holzschnitt, Glasmalerei und Kunstgewerbe allzu kurz abtut, steigt die Darstellung wieder zu einer bewunderungswürdigen Höhe im 6. Buch, das den Profanbau, die Burg und die Stadt mit ihren bürger-

Digitized by Google

lichen Bauten behandelt. Nur auf Grund einer Lebensarbeit, die wesentlich der Architektur gewidmet war, konnten diese Abschnitte so reif und meisterlich gegeben werden.

Es sind nicht nur ästhetische Vorzüge, die Dehios Geschichte der deutschen Kunst zu einer überragenden Erscheinung in der kunstgeschichtlichen Literatur der letzten Jahre machen, sondern auch ethische. Auf das Nachdrücklichste wird immer wieder der Zusammenhang der deutschen Kunst als einer Einheit betont, die aus sich selbst lebens- und entwicklungsfähig war. Stil ist für Dehio Verkörperung menschlicher Wertungen, und alle Stilfragen erhalten für ihn erst Bedeutung, weil ein Wechsel des ethischen Ideals dahinter sichtbar wird. Es mag in diesem Zusammenhang unerörtert bleiben, ob das Wesen eines Stils damit erschöpfend klargelegt werden kann, zumal Dehio in seiner Geschichte der deutschen Kunst mehr Geschichte des Kunstträgers als reine Formengeschichte gibt und geben will. Für den Wert des Buches jedenfalls ist das nicht entscheidend. Wilhelm von Humboldt bemerkt einmal, daß man alle Bücher in lebendige und tote abteilen könne; nur jene könnten bilden, diese allein belehren. Wer Dehios Geschichte der deutschen Kunst gelesen hat, wird nicht zweifeln, daß sie solch ein lebendiges Buch ist. Kurt Gerstenberg.

KURT PFISTER: Deutsche Graphiker der Gegenwart. Mit 23 Künstler-Originalbeiträgen und 8 Reproduktionen. Leipzig, Klinkhardt & Biermann 1920 (M. 320).

Ein grundsätzlich anderes Unternehmen als das komprimierte Bändchen Hartlaubs über neuere Graphik (in der Serie „Tribüne der Kunst und Zeit"); gewissermaßen die bildliche Ergänzung dazu in monumentalem Format, in kostbarster Ausstattung. Der Text von Kurt Pfister will gar nicht konkurrieren mit einer historisch-sachlichen Einführung in Art und Entwicklung deutscher Graphik. Er umschreibt ihr Wesen in schönen Arabesken und widmet ein paar der besten Künstler einige freie Seiten voll geistreicher Analyse ihrer Kunst, nicht einzelner Werke; und man darf es ihm vielleicht nicht allzu schwer anrechnen, wenn er nicht gerecht bleibt bei Verteilung der Akzente, da ihm der elegante und wohlberechnete Rhythmus seiner Dialektik höher steht als wissenschaftliche Akribie. Indessen, gesagt muß es werden, daß man nicht Großmann und Seewald mehrere Seiten widmen darf, wenn Nolde, Kollwitz, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Marc nur eben einmal erwähnt, wenn Segall und Nauen überhaupt nicht genannt werden; und daß Schäfler, Teutsch, Tappert „wichtige Dokumente" in solchem Zusammenhange darstellen, davon wird uns Pfister nicht überzeugen.

Aber das Buch als Ganzes ist unvergleichlich, und wenn man zu dem Konto der Abbildungen kommt, müssen die auch hier möglichen Einwendungen schweigen vor der Tatsache des Gebotenen. Es ist ein glänzender Gedanke, ein Werk über derzeitige Graphik mit Originalen der wesentlichen Künstler auszustatten; daß er es unternommen, und die Großzügigkeit, wie er es durchgeführt hat, muß man dem Verlage Klinkhardt & Biermann ehrlich danken. Wo es irgend möglich war, sind die Künstler selber aufgerufen; unmöglich war es (wer die intimen Verhältnisse kennt, wird das von vornherein wissen!) z. B. von Kirchner, Marc, Macke Blätter oder auch nur Abbildungen zu bekommen; und bewundernswert bleibt, daß von 31 Beilagen nur 8 Reproduktionen sind, die aus äußeren Gründen eben nicht durch Originale zu ersetzen waren. Unter diesen aber, die sich auf 15 Lithos und 8 Holzschnitte verteilen, und die lauter erstmalige und damit erst im Handel erscheinende Originale bedeuten, findet sich eine so große Anzahl bedeutender Schöpfungen, daß das Buch dadurch auch in der gewöhnlichen Ausgabe schon einen Leckerbissen für Bibliophile darstellt. Will man einige als besonders gediegene herausheben, so seien es die Lithos von Käthe Kollwitz, Beckmann, Gaul, Klee, G. Groß, die Holzschnitte von Campendonk, Heckel, Schmidt-Rottluff, Felix Müller und Feininger. Der Vorzugsausgabe ist eine signierte Radierung von Beckmann beigegeben; einige der Werke sind auch als signierte Einzelblätter gesondert zu beziehen. Es verdient hervorgehoben zu werden, und ist angesichts so vieler wahlloser graphischer Mappenpublikationen besonders rühmlich, daß die Auswahl der 31 Künstler — mit wenigen z. T. schon erwähnten Ausnahmen — wirklich die Hervorragendsten und die Führer der heutigen Graphik in Deutschland trifft und somit ein wahrheitsgetreues Bild unsrer Produktion in Originalen darstellt.

Auch die sonstige Ausstattung des Buches ist gut und solide; vielleicht hätte ein Freund schöner Graphik nur den Wunsch auszusprechen, es möchte nichts auf so starken Karton abgezogen werden, wie es bei den meisten Blättern der Fall ist.

Paul F. Schmidt.

Digitized by Google

BRIEFE JAKOB BURCKHARDTS an Gottfried (und Johanna) Kinkel. Herausgegeben von Rudolf Meyer-Kraemer. Verlag Benno Schwabe & Co., Basel 1921.

Als Separatabdruck der Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 19, erschien bei B. Schwabe in Basel eine neue Reihe Jugendbriefe Jakob Burckhardts. Sie waren die Auswirkung einer Freundschaft, die Burckhardt noch als Student in Bonn im Sommer 1841 mit dem um drei Jahre älteren Gottfried Kinkel schloß, der damals Privatdozent der Theologie war. Die feurig belebende Kraft Kinkels hatte Burckhardt schnell auftauen lassen, und er kam in den Kreis der Auserwählten, die sich zum sogenannten Maikäferbund zusammengeschlossen hatten. Kinkel hatte die geistige Leitung und redigierte das wöchentliche Bundesblatt „Der Maikäfer. Eine Zeitschrift für Nicht-Philister". Der Herausgeber der Briefe hat in kurzer Einleitung darauf hingewiesen, wie Burckhardt gerade hier eine poetische und musikalische Anregung empfing, die erst sein Wesen vollendete. Im Nachwort findet sich zusammengestellt, was Burckhardt an poetischen Beiträgen in der nie gedruckten Zeitschrift 1841—46 beigesteuert hat: viel Lyrisches, dann Bruchstücke von Dramen und einem Roman. Sie verteilen sich so, daß man sieht, wie bis 1843 die Lust am poetischen Schaffen rege bleibt, um dann abzuflauen, wofür sich die Gründe in den Briefen finden.

Die Briefe enthalten zunächst die Geschichte der Freundschaft mit Kinkel. Der junge Schweizer war anfangs entzückt von dem anmutig leichten rheinischen Geist Kinkels. Hier wurde seine dichterische Begabung zum Klingen gebracht, was ihn zunächst frohgemut machte. Die Freundschaft hielt so lange, bis Burckhardt die auflackernde lyrische Flamme bewußt auslöschte. Sie zerbrach nicht aus kleinlichem Anlaß, sondern weil Burckhardt klar den Unterschied seiner Weltanschauung und der Kinkels erkannte und ein ausgeprägtes Bedürfnis reinlicher Scheidung besaß. Man spürt das Wehen vormärzlicher Luft. Kinkels revolutionäre Gesinnung brach durch, Burckhardt blieb aristokratisch konservativ, ließ sich nicht in den Strudel hineinreißen, warnte vielmehr vor dem „Liberalismus der Schwünge- Knoten und Dorfmagnaten". Burckhardt wird dringlicher in seinen Mahnungen an Kinkel, unnötige Opposition sein zu lassen. Es fehlt nicht an deutlichen, ja harten Worten, die fast schon wie Zurechtweisungen klingen. Ob und wie der Heißsporn Kinkel darauf geantwortet hat, kann nur geahnt werden; Briefe sind nicht erhalten. So bricht denn die Brieffolge mit August 1847 jäh ab. Anfangs war Burckhardt in dieser Freundschaft der Empfangende, dann aber sinkt seine Wagschale gewichtig: er erwies sich dem gährenden, drängenden, suchenden Kinkel als überlegen, weil er früh das innere Gleichgewicht gewann.

Das eigentlich Packende in den Briefen ist nun auch, wie Burckhardt sich selber fand, wie sich der Historiker in ihm immer vernehmlicher meldete, wie er empfand, daß das Dichten seinen eigentlichen Wesenskern nicht reiner leuchten lasse, sondern verhülle. Burckhardt erkannte es, weil er auf die innere Stimme horchte und machte es sich klar im Vergleich mit Kinkels rascher Produktivität, mehr noch im Vergleich mit Geibels sprudelnd genialem dichterischen Schaffen. Und nun kommen die Absagen an die Poesie. Immer wieder wird zum letzten- und allerletztenmal abgeschworen. Schon früh heißt es, daß ihm die Anerkennung seiner Berufung zur Geschichte wertvoller sei. Am 26. April 1844 heißt es, daß das Talentchen mit leichtem Mut schlafengelegt werde, dann aber wieder am 30. Juni desselben Jahres, er müsse zugrundegehen ohne das bißchen Poesie; schließlich am 23. Dezember 1844 sogar mit einer bei Burckhardt ganz ungewohnten Sentimentalität: „O Gott, ein Jahr Freiheit, Poesie und dann sterben!" Da Burckhardt mit historischem Sinn auch sein eigenes Leben betrachtete, wurden ihm die Gedichte schließlich nur wertvoll als Tagebuchblätter, als „Zeugnis einer Stimmung". Anfang 1843 schreibt er über seinen Beruf zur Geschichte: „Ein Gelübde habe ich mir gethan: mein Lebenlang einen lesbaren Styl schreiben zu wollen und überhaupt mehr auf das Interessante, als auf trockene faktische Vollständigkeit auszugehen." Zur Darstellung drängt es ihn, „in der Geschichte etwas wahrhaft Neues zu leisten", ist sein Begehr (7. Febr. 43). Schließlich im Brief vom 17. April 1847 neben ergötzlichen Ausfällen gegen Nichtigkeitskrämerei bei Geschichtsschreibern die schöne Bemerkung, „daß wahre Geschichtsschreibung ein Leben in jenem feinen, geistigen Fluidum verlangt, welches aus Monumenten aller andern Art, aus Kunst und Poesie ebensogut dem Forscher entgegenweht, wie aus den eigentlichen Scriptoren." Burckhardt hat ein solches Leben gelebt.

Der Stil dieser Briefe ist jugendlich schwarmselig, romantisch begeistert, dann wieder von drastisch humorigen Bildern und skeptischer Ironie erfüllt. Hin und wieder spürt man schon die

Digitized by Google

Klaue des Löwen. Was der Herausgeber an nützlichen Zusätzen und Bemerkungen zu machen hatte, ist nicht im ganzen vorweggegeben, sondern zwischen die Briefe eingeflochten. Für jene, die nur einmal hineinschnuppern wollen, mag das gut und bequem sein, wer aber diese Briefe sämtlich und in einem Zug liest, will doch nur die eine Stimme hören. Es fördert nicht die einheitliche Stimmung, wenn ein Conférencier ein dutzendmal den Vorhang auseinanderreißt und dazwischenruft, nun komme dies und das, und das habe diesen und jenen Zusammenhang.

Kurt Gerstenberg.

FRANZ ROH, Holländische Malerei. E. Diederichs Verlag, Jena.

Durch Ernst Heidrichs Kriegstod war das vielleicht gelungenste und bedeutsamste aller modernen kunstgeschichtlichen Serienunternehmen zu leidigem Stillstand gebracht worden: die „Kunst in Bildern" des Verlages Diederichs. Nach achtjähriger Pause ist nun der VI. Band herausgekommen, der, im zeitlichen Anschluß an die Vorläufer, der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gewidmet ist. Er ist reproduktionstechnisch und überhaupt der Anordnung und äußeren Erscheinung nach von den früheren Bänden nicht zu unterscheiden, vereinigt also, wie diese, mit 200 ausgezeichneten, wohlgewählten, tonschön wiedergegebenen Bildern einen größeren Textteil und einen kurzgefaßten, über biographische Daten, Literatur usw. orientierenden Anhang. Das anfangs gefundene Schema der Buchdisposition hat sich als so glücklich erwiesen, es war mit diesen sämtlich hervorragend eingeleiteten Büchern ein so brauchbarer Typus zwischen populärer Darstellung und gleichwohl wissenschaftlich fruchtbarer Zusammenfassung geschaffen worden, daß die Beibehaltung des Apparates selbstverständlich war. Wir hoffen, daß der Verlag sein Unternehmen nunmehr planmäßig durchführen und auch für die Folge so bemerkenswerte Bearbeiter finden mag, wie bisher, — wie auch im vorliegenden Fall.

Für den Verfasser, der sich mit diesem Werk in die Kunstwissenschaft einführt, lag die Aufgabe insofern erschwert, als er sich nicht nur einer vorgezeichneten Disposition, sondern auch einem bereits, und zwar noch von E. Heidrich, ausgesuchten Abbildungsmaterial anzupassen hatte und eben doch eine ganz selbständige, keineswegs nur kommentierende, sondern großzügig sichtende und die Ganzheit eines Verlaufs fassende Interpretation zu geben hatte, unvermeidlicherweise im Vergleich mit der ganz ungewöhnlich lebendigen, feinfühligen, weitblickenden Leistung seines Vorgängers. Und da ist zu sagen, daß Roh diesen Vergleich nicht zu scheuen hat, ohne daß wir ihn hier durchführen wollen. Das Buch ist ein bruchloses Ganzes; nur ganz selten und bei genauem Zusehen wird man etlicher Stellen gewahr, die eine gewisse Inkongruenz zwischen Bilderauswahl und der Ansicht des Verfassers über einzelne Künstler erkennen lassen. Zum Beispiel darf man vermuten, daß Roh Wouvermann etwas anders repräsentiert hätte. Trotz der großen Schwierigkeit, diese von Werken und Individualitäten übervolle Spanne in einer zugemessenen Bilderzahl gerecht und lückenlos zu würdigen, hätte, so scheint es, der literarische Interpret kaum auf ein Beispiel für Porcellis, auf den „Stieglitz" des C. Fabritius verzichten mögen. Vielleicht wird manchem Leser überhaupt Seestück und Stilleben etwas zu kurz behandelt sein. Doch wiegen dergleichen Mängel wenig gegenüber dem Positiven und Eigenen. Die Epoche hat ein Gesicht; die Züge sind stark herausgearbeitet und doch mannigfach genug miteinander verwoben, um die physiognomische Totalität nicht aufzuheben. Die große Entwicklungskurve zeigt sich immer wieder in individueller Brechung am thematischen oder persönlichen Einzelablauf. Dem Leser wird ein Blick für die Anfangs-, Reife- und Abklangsstimmung, ein Organ für noch mittelalterlichen Nachhall und Rokokovorgeschmack gebildet. Der Verfasser hat ein besonderes Spüren für Werte der Substanz, der materialen Beschaffenheit, also für die Differenzen der Textur, Schwere, Festigkeit, Feuchte, Elastizität etwa, eine Einstellung, die allenfalls bei gewissen Schriftstellern zur Moderne, kaum bei wissenschaftlicher Betrachtungsweise noch recht begegnet ist, und eine neue und charakteristische Note der vorliegenden abgibt. Daneben sind es die Raumrichtungen, die Vor- und Tiefenstöße, die Verhältnisse der Dimensionen und Gründe, der rahmenden und zentralen Werte, der Massierungen und Auflockerungen zueinander, denen das besondere Augenmerk des die Wölfflinschule nicht verleugnenden Verfassers gehört. Gerade für Holland wünschte man sich demgegenüber Soziologisches etwas stärker betont. Die Gefahr eines (allerdings höheren) Morellitums droht gelegentlich von weitem her, d. h. der Kenntlichmachung eines Stils durch Einzelsymptome. Doch fängt ein überformalistischer Wille solche Lösungen stets ab, indem die Darstellung trotz angestrebter Präzision oft und oft den dunklen Bereichen der wirklich künstlerischen, unkontrollier-

Digitized by Google

baren Impulse, der geheimen Gehalte zustrebt. So ist etwa der Tiefsinn der warmen Schattendämmer bei Rembrandt (dem fast ein Drittel des Buches gewidmet ist), die Rolle des silberglänzenden Vordergrundmotivs bei Wouverman, J. Ruysdael, Terborch u. a., das Gelenkte der Gebärden bei den Frühen auf dichterische Weise erspürt und spürbar gemacht. Wer die Sterilität und Unberührtheit von allem Geheimnis in weitaus der meisten Kunstschriftstellerei der letzten Jahrzehnte und noch der Gegenwart kennt, wird in Roh eine verheißende Ausnahme begrüßen. Sein Stil haftet ein bißchen an einigen mit Vorliebe verwendeten Begriffen, wie z. B. „gesteifte Form", „durchstellen", „schwank" u. a. Oft nimmt er eine fast galoppierende Kürze an, wobei Hilfsverben, Artikel und Interpunktionen zuweilen in Verlust kommen und die Worte in etwas atemlose Reihenfolge. (Auf Kritik seiner Sprache hat ein Gelehrter Anrecht, dessen Schaffen sich durch eine so starke sprachliche Gestaltung, durch so eigenes Idiom, durch solche Kühnheit im Verlassen ausgefahrener und des künstlerischen Nachbildens unmächtiger Redeweise auszeichnet.) Darin ist, bei allen kleinen Härten, hier etwas ganz Bedeutendes geleistet: die Dynamik einer Raumdarstellung, einer Schattenintensität oder einer spezifischen Substanzbeschaffenheit von Fleisch oder Draperie, Krume oder Fell so bildvoll und unverrückbar mit einem Wort getroffen, daß man nicht selten innehält, um den sprachlichen Griff voll mitzuerleben. Ohne im schriftstellerischen Glanz sich zu gefallen, ist das Ganze somit eine vielleicht nicht immer ganz runde und frei ausschwingende, doch überaus reiche, erfüllte und kräftige Erörterung, die man Jedwedem zur Hand wissen möchte.

Willi Wolfradt.

PAUL WESTHEIM: Das Holzschnittbuch. Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1921.

Dieses neue Buch von Westheim greift auf Vorarbeiten zurück, die der Verfasser in einem Sonderheft des „Kunstblatt" vom Februar 1917 veröffentlicht hat. Das Werk bringt die Entwicklung des Holzschnitts vom 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Unter Verzicht auf eine streng historische Darlegung und eine formal ästhetische Betrachtung werden die geistigen und handwerklichen Schaffenstendenzen der Jahrhunderte, von unserm heutigen „werkgerechten" Standpunkt aus, vergleichend nebeneinandergestellt.

Dementsprechend rückt der primitive, deutsche Holzschnitt vom 14. Jahrhundert in den Vordergrund der Analyse, während der Holzschnitt der Renaissance, selbst der Schedelschen Weltchronik, als nicht mehr einheitlich werkliche Leistung (das Holzschnittwerk ging schon durch mehrere Hände) betrachtet wird.

Nach Westheim erscheint der Holzschnitt erst wieder in seiner künstlerischen Reinheit, als sich am Ende des 19. Jahrhunderts (die entdeckten, japanischen Holzschnitte gaben reinigende und belebende Impulse) die moderne Graphik seiner ausdrucksvollen Sprache wieder zuwandte. In Arbeiten von Gauguin, Munch, Nolde, Kirchner, Heckel, Schmitt-Rottluff wird der dem Holz allein zugehörige Strukturreiz wieder ausgenützt und die Fläche in der tektonischen Gestaltung betont.

Die durch reiches Abbildungsmaterial gestützte Arbeit Westheims trägt das Signum ihres Verfassers: eine temperamentvolle Einstellung, ein persönliches Glaubensbekenntnis. Da aber künstlerische Beglückung uns noch mehr von der schöpferischen Potenz des Künstlers und der Zeit als von dem technischen Purismus der Arbeit (Gegenbeweise: Menzel im Holzstich und Poelzig in der Architektur), so bleiben Westheims Theorien nur bedingte Wahrheit. Noch mehr: uns dünkt Westheims Bevorzugung der frühen, gotischen Holzschnitte und der Moderne — das ist der Vorzug und Nachteil — ebenfalls eher einer gefühlsbetonten Bejahung dieser Kunstperioden als erkenntnistheoretischer Gerechtigkeit zu entspringen.

Sascha Schwabacher.

PAUL F. SCHMIDT: „Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830". (108 Abb. R. Piper & Co., München 1922.)

Das trotz dem Anstoß durch die Darmstädter Jahrhundertausstellung und Georg Biermanns Publikation noch so gut wie vergessene und unentwirrte 18. Jahrhundert deutscher Malerei wird hier hinsichtlich seiner Landschaftsdarstellung geklärt. Der Verfasser geht von den barocken Kompositionen der Thiele, Brand usw. aus und verfolgt die Entwicklung des idealistischen Typus über die Idylle Geßners und Reinharts und den Klassizismus Hackerts hin bis zu der heroischen Landschaft des beginnenden 19. Jahrhunderts; zeigt andererseits die Entstehung des Realismus aus der holländistischen Manier, wie er sich mit den Tendenzen des Rokoko und dem klassizistischen Linearismus durchdringt und auf vielen Wegen, über die Schweiz, Dresden, München, Hamburg, Berlin vor allem, das romantische Naturempfinden zum malerisch-naturalistischen Ausklang geleitet.

Digitized by Google

Die stärkeren Verselbständigungen: die nazarenische Landschaft und die „Erdlebenkunst" treten schließlich gesondert vor uns. Die vielverkreuzte Entwicklung des Wirklichkeitssinnes, ihre Kulmination im pantheistischen Pathos der Frühromantiker, ihr Verflauen im biedermeierlichen Landschaftern nach 1830 wird überzeugend aus der Fülle der sich hin und wider beeinflussenden Individualitäten und Lokalschulen herausgehoben. Es stellt einen besonderen Wert dieser Darstellung eines Stückes vernachlässigter Geschichte dar, daß nirgends das Gefühl aufkommt, diese Arbeit geschehe um der schließlich doch unumgänglichen Komplettierung willen, — daß man vielmehr stets die sucherische Erlebnisfreude eines durchaus auf den Wert Eingestellten am Werke spürt und auch dem Unansehnlicheren noch eine Bedeutsamkeit vom Sinn der gesamten Kurve, vom Ziel des Nexus her zuerteilt weiß. Besonders eindringlich und umfassend kennzeichnet der Verf. denn auch den entscheidenden Gesinnungswandel um die Jahrhundertwende jenes Aufkommen einer herben Andacht vor der Schöpfung, verbunden mit einem nationalen, antiraffaelischen Bekenntnis, den Wechsel von letztem Kompositionsschematismus zu streng linear aufgebauter Raumeinheit und zeichnerischer Bestimmtheit.

Das Buch hatte eine Menge von wenig bekannten Namen zu verarbeiten und mußte so etwas zu sehr das Gepräge einer Künstlergeschichte bekommen. Die individuelle Charakteristik, und zwar eine sehr feinfühlige und prägnante, nimmt einen großen Teil des Textes ein und wird durch technisch bestens gelungene Reproduktionen und einen sorgfältig abgefaßten Katalog der Maler vorteilhaft ergänzt. Die wissenschaftliche Fruchtbarkeit bestimmte die Anordnung; und es steht zu hoffen, daß das Werk die so sehr erwünschte Anregung zum Studium dieses dunklen Gebietes im einzelnen wird. Gerade durch die glückliche Vereinigung von Übersichtlichkeit sowohl der Buchgestalt wie der historischen Gruppierung und einer ungewöhnlichen Frische in der Würdigung des Unbeachteten, gerade durch die Mittellage zwischen Systematisierungsversuch und künstlerischer Kritik möchte es wohl einen wertvollen Anreiz für weitere Untersuchungen hergeben. Indem die Zeichnung so besonders herangezogen wird, will Schmidt dem bereits durch Hagen aufgestellten Grundsatz Nachdruck verleihen, daß die neuen Gedanken der deutschen Malerei gerade in der Zeichnung zuerst scharf erkennbar werden. Der Hinweis auf diese so selten geöffneten Mappen der graphischen Sammlungen wird kaum verhallen.

Ein bequemes Buch ist das vorliegende nicht, es will durchgearbeitet sein. Das Wort ist nirgends breit vorgetragen, die Darstellung vielmehr bei aller künstlerischen Lebendigkeit sehr konzentriert. Die Besonderheiten sind äußerst treffend erfaßt, aber ganz sparsam und gezügelt dargestellt. Die Fülle der Namen zerteilt, zumal ihre Wiederholung in verschiedenem Zusammenhang unvermeidlich war, mehr als angenehm den Gesamtüberblick. Wilhelm von Kobells Spätstil ist vielleicht unterschätzt und in seinem kristallhellen Reiz nicht voll erfaßt. Den einzigen wesentlichen Einwand hätte ich zu erheben gegen die vorgenommene Unterscheidung von Naturalismus und Realismus, die ja im Verlaufe des Buches eine wichtige Rolle spielt. Und zwar stellt Schmidt in diesen beiden viel mißbrauchten und an sich wenig glücklichen Begriffen die malerisch-allgemeine Erfassung des Individuellen (Naturalismus) der zeichnerischen Bestimmtheit (Realismus) gegenüber. Die Durchführung gelingt nicht (vgl. den Abschnitt Dahl!) und kann nicht gelingen, weil sich diese beiden Begriffe gar nicht antithetisch konfrontieren lassen. Der Gegensatz von Naturalismus wäre Idealismus, der von Realismus etwa Phantastik. Man kann einen Baum idealisieren und doch als Wirklichkeit darstellen, und zwar ebensowohl in malerischer wie linearer Formensprache. Naturalismus bezieht sich auf die Darstellungsweise, Realismus auf den künstlerischen Gegenstand. Insofern die Begriffe nicht etwa dasselbe meinen, unterscheiden sie sich kategorial. Am besten wird sie die Kunstwissenschaft ganz vermeiden.

Willi Wolfradt.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

KUNSTSCHÄTZE der Sammlung Dr. M. Strauß in Wien. Herausgegeben vom Auktionshaus für Altertümer Glückselig & Wärndorfer. (Verlegt bei Carl Gerolds Sohn, Wien 1921.)

ALEX. HEILMEYER: Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts. (Sammlung Göschen.) Mit 40 Abbild. Zweite veränderte Auflage. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1921.)

OTTO GLEICHMANN: Chimären. Acht Steinzeichnungen mit Einführung von Hans Koch, Düsseldorf. (Mappe X der Ausgaben der Galerie Flechtheim, Düsseldorf 1921.

PAUL GUSTAVE van HECKE: Pour réparer le Retard et le Malentendu. Une explication illustrée de reproductions de tableaux anciens et modernes. (Numéro I des Tracts „Sélection", Brüssel 1921.

ANDRÉ SALMON: La Révolution de Seurat. Avec 8 reproductions d'après les tableaux de Seurat. (Numéro II des Tracts „Sélection", Brüssel 1921.)

LES ECRITS de James Ensor. Avec 36 reproductions d'après les dessins originaux du peintre. (Editions „Sélection", Brüssel 1921.)

JULIUS BAUM: Gotische Bildwerke Schwabens. (Verlag Dr. Benno Filser, Augsburg-Stuttgart 1921.)

MAX RAPHAEL: Idee und Gestalt. Ein Führer zum Wesen der Kunst. Mit 24 Abbildgn. (Delphin-Verlag, München 1921.)

FRIDA SCHOTTMÜLLER: Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance. Mit 590 Abbildgn. (Bauformenbibliothek Bd. XIII.) (Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart 1921.)

BRIEFE JAKOB BURCKHARDTS an Gottfried und Johanna Kinkel. Hrsg. von Rudolf Meyer-Kraemer. (Verlag Benno Schwabe & Co., Basel 1921.)

LEOPOLD ZAHN: Paul Klee. Leben, Werk, Geist. (Gustav Kiepenheuer-Verlag „Potsdam 1920.)

ALLGEMEINES LEXIKON der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Ulrich Thieme und Ferdinand Willis. 14. Band. (Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1921.)

DAUDET: Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon. Neu übersetzt von Klabund. Mit vielen Vollbildern und Vignetten von George Groß. (Erich Reiß-Verlag, Berlin 1921.)

AMBROISE VOLLARD: Auguste Renoir. Avec onze Illustrations, dont huit Phototypies. (Artistes d'hier et d'aujourd'hui.) (Les éditions G. Crès et Cie., Paris 1920.)

ALFRED OVERMANN, Prof. Dr.: Die Kunst und wir. (Gebauer-Schwetschke, Druckerei und Verlag m. b. H., Halle.)

GEORG LEHNERT, Prof. Dr.: Geschichte des Kunstgewerbes. 1. Das Kunstgewerbe im Altertum. (Sammlung Göschen.) (Vereinigung wissenschaftl. Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin u. Leipzig 1921.)

WOLFGANG GOETHE: Die Leiden des jungen Werther. Mit 10 Bildbeilagen nach den Steinradierungen des Tony Johannot. (O. C. Recht-Verlag, München.)

HELMUT vom HÜGEL: Legenden. 10 Original-Lithos. Mit einem Vorwort von Wilhelm Uhde. (Veröffentlicht durch „Die Freude", Burg Lauenstein, Oberfranken.)

EUGEN LÜTHGEN: Rheinische Kunst des Mittelalters aus Kölner Privatbesitz. Mit 107 Abbildungen auf 104 Tafeln. — Forschungen z. Kunstgeschichte Westeuropas Bd. I. (Verlag Kurt Schroeder, Bonn und Leipzig 1921.)

WILHELM v. BODE: Sandro Botticelli. (Propyläen-Verlag, Berlin 1921.)

Digitized by Google

FRIEDRICH KNAPP: Die künstlerische Kultur des Abendlandes. Das Werden des künstlerischen Sehens und Gestaltens seit dem Untergang der alten Welt. Band I: Vom architektonischen Raum zur plastischen Form. Mittelalter und Frührenaissance. Mit 364 Abbildgn. (Kurt Schroeder, Verlagsbuchhandlung, Bonn und Leipzig 1921.)

FRANZ ROH: Holländische Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung u. Erläuterungen. — Die Kunst in Bildern. (Eugen Diederichs Verlag, Jena 1921.)

J. J. de GELDER, Dr.: Bartholomeus van der Helst. Mit einer Studie über seine Werke, seine Lebensgeschichte, einem beschreibenden Katalog, einem Register und 41 Abbildungen. (W. L. & J. Brusses Uitgeversmaatschappy, Rotterdam 1921.)

REMBRANDTS Handzeichnungen. I. Band: Rijksprentenkabinet zu Amsterdam. Herausgegeben von Kurt Freise, Karl Lilienfeld und Heinrich Wichmann. Zweite verbesserte Auflage. (Verlag Hermann Freise, Parchim in M. 1921.)

L. PLANISCIG: Venetianische Bildhauer der Renaissance. Mit 711 Abbildungen. (Kunstverlag Anton Schroll, G.m.b.H., Wien 1921.)

P. F. SCHMIDT: Gessner. Der Meister der Idylle. Mit 34 Abbildungen. (Delphin-Verlag, München 1921.)

GEORGE KRAUSE: Insel Bali. II. Bd. Tänze, Tempel und Feste. — Schriftenserie: Geist, Kunst und Leben Asiens. Herausgegeben von Karl With. Bd. II und III Insel Bali. (Folkwang-Verlag, G.m.b.H., Hagen i. W. 1920.)

KARL WITH: Java. Brahmanische, buddhistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Java. Mit 165 Abbildgn. u. 13 Grundrissen. — Schriftenserie: Geist, Kunst und Leben Asiens. Herausgegeben in Verbindung mit dem Institut für indische Forschung in Hagen i. W. von Karl With. (Folkwang-Verlag, G. m. b. H., Hagen i. W. 1920.)

WILHELM UHDE: Henry Rousseau. Mit 13 Netzätzungen. — Künstler der Gegenwart, herausgegeben von Dr. P. F. Schmidt, II. Bd. (Rudolf Kaemmerer-Verlag, Dresden 1921.)

WILHELM FRAENGER: Die Radierungen des Herkules Seghers. Ein physiognomischer Versuch. Mit einer farbigen Tafel und 41 schwarzen Abbildgn. (Eugen Rentsch-Verlag, Erlenbach-Zürich, München und Leipzig 1921.)

KURT HIELSCHER: Das unbekannte Spanien. Baukunst, Landschaft u. Volksleben. (Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin 1921.)

RUDOLF OLDENBOURG: P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde in 538 Abbildgn. Mit einer Einleitung von Adolf Rosenberg. Klassiker der Kunst, 5. Bd. Vierte, neubearbeitete Auflage. (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1921.)

WILHELM WAETZOLD: Deutsche Kunsthistoriker. Von Sandrart bis Rumohr. (Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1921.)

P. ADALBERT SCHIPPERS: Die Stifterdenkmäler der Abteikirche Maria Laach im 13. Jahrhundert. Mit einem Vorwort des Herausgebers und 21 Abbildungen. — Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens, herausgegeben von Ildefons Herwegen O.S.B., Abt von Maria Laach, Heft 8. (Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster i. Westf. 1921.)

WOLFGANG van der BRIELE: Christian Rohlfs. Der Künstler und sein Werk. (Verlag von Gebrüder Lensing, Dortmund.)

WILHELM NIEMEYER: Mathias Grünewald. Der Maler des Isenheimer Altars. Mit 21 einfarb. Bildern im Text, 10 mehrfarbigen Bildtafeln und 3 Zeichnungen der ursprünglichen Übersicht des Isenheimer Altars. (Furche-Verlag, Berlin 1921.)

FELIX BECKER: Handzeichnungen alter Meister in Privatsammlungen. 50 bisher nicht veröffentlichte Originalzeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts. (Verlag von Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1922.)

Digitized by Google

DAS MINIATURENKABINETT DER MÜNCHENER RESIDENZ. Mit 69 Abbildungen in ein- und mehrfarb. Lichtdruck. Vorwort u. kritischer Katalog von Hans Buchheit und Rudolf Oldenbourg. (Verlag von Franz Hanfstaengl, München 1921.)

A. E. BRINCKMANN: Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung. Mit 18 Textabbildungen und 42 Tafeln.

PAUL FERDINAND SCHMIDT: Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830. Mit 108 Abbildungen. — P. F. Schmidt: Deutsche Malerei um 1800. I. Band: Die Landschaft.

WILHELM HAUSENSTEIN: Barbaren und Klassiker. Ein Buch von der Bildnerei exotischer Völker. Mit 177 Tafeln.

JULIUS MEIER-GRAEFE: Vincent. Band I und II.

(Sämtlich Verlag R. Piper & Co., München 1922.)

W. R. VALENTINER: Franz Hals. Des Meisters Gemälde in 318 Abbildgn. Mit einer Vorrede von Karl Voll (†). — Klassiker der Kunst, 28. Band. (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin 1921.)

LOTHAR BRIEGER: Das Pastell. Seine Geschichte und seine Meister. Mit 262 Abbildungen u. 9 Mehrfarbendrucken. (Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1921.)

WALTER FRIEDLÄNDER: Claude Lorrain. (Verlag Paul Cassirer, Berlin 1921.)

JAHRBUCH des Vereins für christl. Kunst in München. E. V. 5. Bd.: Die Vereinsgabe für das Jahr 1921. (Im Verlag des Vereins u. im Kommissionsverlag d. Lentnerschen Hofbuchhandlung [J. Stahl], München 1921.)

ALFRED KUHN: Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Mit 43 Abbildgn. in Lichtdruck. (Verlag Dietrich Reimer [Ernst Vohsen], A.-G., Berlin 1921.)

CHARLES R. MOREY: East christian Paintings in the Freer Collection. (The Macmillan Company, New-York. Macmillan and Company, London 1914.)

DEUTSCHE KUNST. Bilderhefte, hrsg. vom bayer. Nationalmuseum München.

1. Folge: Heft 1. Philipp Maria Halm: Die Madonna mit dem Rosenstrauch im bayer. Nationalmuseum. Mit 7 Bildtafeln.

Heft 2. Georg Lill: Das Bamberger Heinrichsgrab Til Riemenschneiders. Mit 7 Bildtafeln.

Heft 3. Hans Karlinger: Das Sechstagewerk. Regensburger Federzeichnung a. d. 12. Jahrhundert. Mit 8 Bildtafeln.

Heft 4. Konrad Weiss: Die Glasfenster der ehemaligen Minoritenkirche in Regensburg. (Bayer. Nationalmuseum.) Mit 8 Bildtafeln.

(Sämtlich im Verlag für praktische Kunstwissenschaft, F. Schmidt, München 1921.)

POL de MONT: De Schilderkunst in Belgie van 1830 tot 1921. Met 120 Platen. (s'Gravenhage Martinus Nijhoff, 1921.)

M. BERNSTEIN: Die Schönheit der Farbe in der Kunst und im täglichen Leben.

KURT PFISTER: Marées. Der deutsche Maler in Rom. Mit 31 Bildern. (Delphin-Kunstbücher.)

ANITA ORIENTER: Der seelische Ausdruck in der altdeutschen Malerei. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Mit 94 Abbildungen.

(Sämtlich im Delphin-Verlag, München 1921.)

BIBLIOTHEK der Kunstgeschichte. Herausgegeben von Hans Tietze.

Bd. 1. Heinrich Wölfflin: Das Erklären von Kunstwerken.
„ 2. Heinrich Schäfer: Das Bildnis im alten Ägypten.
„ 3. Max J. Friedländer: Die niederländischen Manieristen.
„ 4. Hans Tietze: Michael Pacher u. sein Kreis.
„ 5. E. Waldmann: Wilhelm Leibl.
„ 6. J. Schlosser: Oberitalienische Trecentisten.
„ 7. E. Praschniker: Kretische Kunst.
„ 8. E. Panofsky: Die Sixtinische Decke.
„ 9. Curt Glaser: Vincent van Gogh.
„ 10. K. With: Japanische Baukunst.
„ 11. K. Zoege v. Manteuffel: Das flämische Sittenbild des 17. Jahrhunderts.
„ 12. A. Matějcek: Die böhmische Malerei des 14. Jahrhunderts.
„ 13. William Cohn: Die altbuddhistische Malerei Japans.
„ 14. Wilhelm Waetzold: Bildnisse deutscher Kunsthistoriker.
„ 15. August Grisebach: Deutsche Baukunst im 17. Jahrhundert.

(Sämtlich im Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1921.)

Digitized by Google

EMIL HANNOVER: Keramisk Haandbog. Foerste Bind: Fayence — Maiolika — Stentoi. Med et indledende Afsnit om oldtidens Terracotta. (Henrik Koppels-Forlag, Kobenhavn 1919.)

CURT GLASER: Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1922.)

EUGEN LÜTHGEN: Gotische Plastik in den Rheinlanden. Mit 80 ganzseitigen Abbildungen. (Verlag Friedr. Cohen, Bonn 1921.)

DAS BILD. Atlanten zur Kunst. Hrsg. von Wilhelm Hausenstein. 1. Bd.: Tafelmalerei deutscher Gotik. Auswahl und Nachwort von W. Hausenstein. Mit 75 Tafeln und einem Titelbild.

2. Bd.: Die Bildnerei der Etrusker. Auswahl und Nachwort von W. Hausenstein. Mit 66 Tafeln und einem Titelbild. (Verlag R. Piper & Co., München 1922.)

W. WARTMANN: Tafelbilder des 15./16. Jahrhdts. 1430—1530. Schweiz und angrenzende Gebiete. — Züricher Kunstgesellschaft, Neujahrsblatt 1922. Mit 50 Abbildungen. (Verlag der Züricher Kunstgesellschaft, Kunsthaus Zürich.)

HERIBERT REINERS: Kölner Kirchen. Mit 130 Abbild. Zweite neubearbeitete Auflage. (Verlag J. P. Bachem, Köln 1921.)

ADOLF FREY: Ferdinand Hodler. Mit einem Originalholzschnitt und zwei Originalzeichnungen von Ernst Würtenberger. (H. Haessel-Verlag, Leipzig 1922.)

GEORG WEISE: Die gotische Holzplastik um Rottenburg, Horb und Hechingen. I. Teil: Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Mit 61 Abbildungen. — Forschungen zur Kunstgeschichte Schwabens u. des Oberrheins. 1. Heft. Hrsg. von Prof. Dr. G. Weise, Tübingen. (Verlag von Alexander Fischer, Tübingen 1921.)

CLIVE BELL: Kunst. Herausgegeben und eingeleitet von Paul Westheim. (Im Sibyllen-Verlag Dresden 1922.)

KARL ANTON NEUGEBAUER: Antike Bronzestatuetten. Mit 8 Text- und 67 Tafelabbildungen. (Schoetz & Parrhysius-Verlagsbuchhandlung, Berlin 1921.)

DAS GRAPHISCHE JAHR FRITZ GURLITT. (Fritz Gurlitt-Verlag, Berlin 1921.)

O. RIESEBIETER: Die deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts. Mit 442 Abbild. (Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST 1921. Herausgegeben von Prof. G. Biermann. (Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

1922, 1.
Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain a/Tegernsee, Post Rottach.— Verlag und Geschäftsstelle der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

Digitized by Google

HUBERT GERHARDS TATIGKEIT IN AUGSBURG UND MÜNCHEN

Von W. A. LUZ

Mit fünfzehn Abbildungen auf fünf Tafeln in Lichtdruck

Nürnberg lag insofern ungünstig für den Betrieb einer Bildgießerei, als das Erz nicht im Frankenlande gewonnen wurde, sondern aus den Bergwerken in Ungarn, Kärnten und Tirol bezogen werden mußte[1]). Peter Vischers Arbeit begünstigte jedoch die anfängliche Konzentration des Erzhandels in dieser Stadt. Durch Vermittlung der daran beteiligten Handelshäuser war das Erz für den Meister leicht zu erreichen. Auch ermöglichte der lebhafte Verkehr Absatz nach dem Norden wie nach dem Süden Deutschlands. Hätte allerdings Peter Vischer Briefe hinterlassen wie Albrecht Dürer, so hätte man bei ihm dieselben bitteren Worte über die Teilnahmlosigkeit der heimischen Bestellerkreise erwarten können. Er arbeitete vielfach nicht für Nürnberg.

Schon im Werke Peter Vischers macht sich eine auswärtige Bestellerfamilie bemerkbar, aus der im Laufe des 16. Jahrhunderts Großauftraggeber für Erzplastik hervorgehen. Aus Gründen, die man nicht kennt, hatten die Fugger Peter Vischers Erzgitter für ihre Grabkapelle in St. Anna zu Augsburg zwar abgelehnt, sie hatten es jedoch bei ihm in Auftrag gegeben[2]). Daß diese Familie den Arbeiten des Nürnberger Erzgießers und Künstlers schon am Anfang des 16. Jahrhunderts Aufmerksamkeit schenkte, ist nicht verwunderlich. Sie hatte es verstanden, sich allmählich eine Art Monopol auf die Erzbergwerke und den Erzhandel zu sichern. Mit ihrem Namen verknüpft sich später die weitere Entwicklung der süddeutschen Erzplastik, wenn sie auch dann nur als Anreger, nicht als dauernder, opferwilliger Förderer erscheint. Der Niedergang der Nürnberger Gießhütte, von der sich die Fugger nach einem ersten Versuch abwendeten, findet seine Erklärung in dem wirtschaftlichen Übergewicht, das Augsburg durch die Konzentrierung des Erzhandels in den Händen dieser Familie erhielt. Dies ist einer der Gründe, welcher zum Verfall der Nürnberger Hütte führte.

Für die Begründung einer künstlerisch geleiteten Erzgießhütte lagen Städte wie Augsburg und München weit günstiger als Nürnberg. Innsbruck mit seiner Lage mitten im Gebiet des Kupferbergbaus, war ja auch ihnen gegenüber immer noch im Vorteil. Da die Augsburger Handelshäuser jedoch die Bergwerkgerechtigkeiten in Kärnten und Tirol besaßen, schied die erzherzogliche Gießhütte in Innsbruck aus dem wirksamen Wettbewerb aus. Durch Augsburg und München wurde jedoch das Erz auf seinem Weg nach dem Westen und Norden Europas befördert. Hier war es daher leichter zu fassen als in Nürnberg. Daß die einzige Nachricht, welche vom Ankauf von Metall für ein monumentales Kunstwerk spricht, einen Münchener Gastwirt als Verkäufer nennt, bezeichnet den Zusammenhang zwischen der Beförderungsstraße und dem Aufkommen der Erzplastik[3]).

(1) Vgl. Dobel, Der Fugger Bergbau und Handel in Ungarn. Ztschr. d. hist. Vereins f. Schwaben und Neuburg. Bd. VI, S. 33 ff. und Derselbe, Über Bergbau und Handel des Jakob Fugger in Kärnten und Tirol. 1495—1560. Ebda Bd. IX. — Strieder, Zur Genesis des modernen Kapitalismus, Leipzig 1904.

(2) Vgl. über die kürzlich erfolgte Wiederauffindung von Teilen dieses Gitters meinen Aufsatz Frankfurter Zeitung, Nr. 621, 1921.

(3) Westenrieder, Beyträge zur Vaterländischen Historie, Geographie u.s.f. 9 Bde. München 1788 bis 1812. Bd. III, S. 101.

Digitized by Google

Als die Fugger sich gegen Ende des Jahrhunderts entschlossen, auf einem Gebiet, das politisch ihrem Einfluß unterstand, eine Erzgießerei für große Bildgüsse zu errichten, griffen sie bezeichnenderweise nicht mehr zurück auf die Nürnberger Überlieferung. Die Nachfahren Peter Vischers konnten Besteller nicht mehr befriedigen, welche die italienische Kunst vielfach aus eigener Anschauung kannten. In künstlerischen Fragen äußerst fortschrittlich gesinnt, beriefen diese emporgekommenen Bürgerlichen einen Künstler aus der Werkstatt Giovanni da Bolognas in Florenz. Es war ein Holländer von Geburt: Hubert Gerhart. Grundsätzlich unterscheiden sie sich in dieser Wahl von dem aristokratischen, im alten Geiste wirkenden Besteller, dem die Sorge für das Innsbrucker Maximiliansgrab oblag. Er berief gleichzeitig noch immer deutsche Erzplastiker.

Die bisher bekannten Lebensdaten Hubert Gerhards sind von Peltzer übersichtlich zusammengestellt und verarbeitet worden[1]). Ihnen ist vorläufig nur wenig nachzutragen. Eine gründliche Prüfung seiner Zuschreibungen erweist sich jedoch notwendig. 1581 taucht der Künstler in Deutschland auf und zwar ist er beschäftigt, einen Auferstehungsaltar für Christof Fugger herzustellen[2]). Er war für die Dominikanerkirche bestimmt und ist heute verloren. Die Geschichte dieses Altars bezeichnet den Willen der Fugger zu deutlich, trotz aller Widerstände und Unglücksfälle die Bildgießerei in Süddeutschland heimisch zu machen. Der Altar sollte in weißem und rotem Marmor gefertigt und mit einer Auferstehungsgruppe in Messing sowie vier Propheten aus dem gleichen Stoff geschmückt werden. Bekannt ist, daß der Bildhauer Paul Mair aus Augsburg zehn Visierungen auf Tafeln dazu anfertigte. Als man zum Guß schritt, wurde die Berufung eines Italieners namens Carlo Ballas (Pallago) nach Innsbruck für notwendig erachtet. Was er jedoch leistete, scheint nur Hilfsarbeit gewesen zu sein. Für die Bildstoffe, welche zum Gießen notwendig sind, und für eigene geringfügige Modellierungsarbeit erhält er etwas mehr als 10 fl. Ferner fertigt er die Negative zum Abguß der Modelle für 50 fl. an. Das sind so geringe Summen, daß man nur annehmen kann, daß Pallago die Modelle fertig übernahm. Der Bildhauer Paul Mair hatte für den Altar insgesamt 770 fl. und für den zugehörigen Grabstein mit Messingtafel und Wappen noch weitere 60 fl. erhalten. Ist bei solchen Summen der Schluß nicht gerechtfertigt, daß Mair neben den Plänen und der Steinarbeit auch Modelle, vielleicht sogar Holzmodelle ausgeführt hätte? — Beim Guß hatte der Augsburger Rotschmied Jeremias Reisinger jedoch wenig Glück. Die Auferstehungsgruppe schlug völlig fehl. Ein Moses, Elias und ein nicht näher bezeichneter Prophet sowie zwei große Engel scheinen leidlich geglückt zu sein. Die dafür verrechneten Verschneidungsarbeiten von 124 fl. bleiben unter dem regelmäßigen Maß. Im gleichen Jahr wurden die Auferstehungsgruppe und andere nicht gelungene Stücke noch einmal gegossen. Für deren Modelle wird nun zum ersten Male der Name des „Bildmachers" „Robert Gerard" genannt. Als Retter aus der Not ruft man ihn aus Florenz herbei, denn das Vertrauen zu Mair, zu Pallago und zu Reisinger scheint man gleicherweise verloren zu haben. Gerhard ist jedoch zunächst nicht glücklicher. Die große Himmelfahrt Christi gelang auch diesmal nicht, aber einer der beiden großen Engel wie auch die vier Propheten und zwei Engelchen

(1) Vgl. Artikel Hubert Gerhard in Thieme-Beckers Künstlerlexikon und Peltzer in „Kunst und Kunsthandwerk" 1918. 21. Jahrgang.

(2) Wiedenmann, Die Dominikanerkirche in Augsburg. Ztschr. d. Histor. Vereins f. Schwaben und Neuburg 1917. 43. Bd.

Digitized by Google

glückten. Die fehlgegossenen Stücke wurden sogleich wiederholt. Gerhard hatte die Genugtuung, daß sie ihm beim zweiten Male gelangen. Für alle seine Arbeiten wurde er allerdings nur mit 160 fl. entlohnt, ein Betrag, der jedoch um ein Mehrfaches die Summe übersteigt, welche Pallago erhalten hatte. Für die Verschneidung und Reinigungsarbeiten an den beiden letzten Stücken wurden im Jahr 1583/4 102 fl. bezahlt. Sie wurden vergoldet. Im Jahre 1583 stellte Hubert Gerhard noch „Colona, gibgen, auch ettliche köpff, arm und fuess zum grossen stückh" her, welche später gegossen und verschnitten wurden. Diese Nachricht ist deshalb wichtig, weil aus ihr zu entnehmen ist, daß die Auferstehung als Relief ausgeführt wurde. Es entspricht dem Gebrauch der Bolognawerkstatt, daß Arme und Köpfe freiplastisch aus dem Reliefgrund herausgehoben werden. Sie mußten für sich gegossen werden, weil das flüssige Erz nicht durch die dünnen Hohlräume der Hälse und Handgelenke drang. Bei der Besprechung der Münchener Arbeiten wäre auf ähnlich behandelte Reliefs der Gerhardwerkstatt hinzuweisen wie die Meermann-Grabplatte in der Frauenkirche und die vier Erzreliefs in der Michaelskirche. Unter diesen findet sich auch eine Auferstehung, welche Christus über dem Grabe in einem Wolkentrichter stehend zeigt. Da diese eigentümliche Trichterbildung auch sonst im München-Augsburger Kunstkreis vorkommt, ist man versucht, als Ausgangspunkt für diese Darstellungen Gerhards verlorenen Auferstehungsaltar anzunehmen. Damit war Hubert Gerhards erstes Werk auf deutschem Boden vollbracht. Nach drei kostspieligen Güssen sahen seine Auftraggeber ihren Versuch geglückt, das Kupfererz ihrer sich erschöpfenden Bergwerke als künstlerischen Bildstoff verwenden zu lassen. Wie sich in der Folge zeigte, empfahl es sich bald anderen Auftraggebern.

Schon plante jedoch Hans Fugger Größeres. Für das neu errichtete Fuggerschloß Kirchheim in Schwaben sollte Hubert Gerhard einen Riesenbrunnen schaffen. Als Aufstellungsplatz war der Schloßhof vorgesehen. Ein weltliches Thema wurde daher in Aussicht genommen, ein Thema, das monumental ausgeführt an sich schon eine ungeheure Tat bedeutete. Mars, Venus und Amor als Mittelgruppe, umgeben von einer Schar von Fluß- und Wassergöttern! Diese Entfaltung eines freien, zeugungsfreudigen Lebensgefühls mußte selbst auf manchen deutschen Humanisten herausfordernd wirken. Was Hubert Gerhard hier an erotischer Leidenschaft zu geben wagte, überstieg die Leistung der Kleinmeister. Da sich nur die Hauptgruppe im Garten des Bayr. Nationalmuseums erhalten hat, muß die Ergänzung des Brunnens aus Rechnungseinträgen vorgenommen werden. Nach Lill lagen am Rande des untersten Beckens auf vorspringenden Muscheln acht Figuren. Ferner gehörten zum Brunnen acht wasserspeiende Köpfe, abwechselnd Satyrn und Löwen, acht Delphine und zwei große Fuggerwappen[1]). Aber der Guß der viele Zentner schweren, überlebensgroßen Hauptgruppe stellte Künstler und Auftraggeber vor eine Riesenaufgabe. Zweimal, wenn nicht gar dreimal mußte der Guß wieder zerschlagen und eine neue Form hergestellt werden. Vom Jahre 1583 bis zum Jahre 1594 währen die Arbeiten an dem Werke. Der Torso des Brunnens, wie er heute vorliegt, zeigt Mars und Venus auf einer niedrigen Sockelbank in engster Umschlingung. Der kleine Amor hockt vor dem Paar, in der Rechten eine Traube. Er wendet sich um und greift lachend nach dem Granatapfel hinauf, welchen ihm Venus herunterreicht. Das Gesims des Sockels stützen vier geflügelte Hermen, abwechselnd männlich und weiblich gebildet (Abb. 10). Wahrscheinlich

(1) Lill, Hans Fugger und die Kunst. Leipzig 1908, S. 171.

Digitized by Google

sind sie über dem gleichen Modell abgeformt, wobei jedoch einzelne oberflächliche Veränderungen vorgenommen wurden. Der Merkwürdigkeit halber sei bemerkt, daß Hubert Gerhard das Werk mit seinem Namen nicht bezeichnet hat, wohl aber hat einer der Verschneider am linken Oberschenkel der Venus vorwitzig sein Zeichen angebracht. Es gleicht einem A und könnte daher das Zeichen des Augsburger Goldschmiedes Anthony sein, der urkundlich beim Verschneiden beteiligt ist[1]).

Die Vorbereitungen für den Riesenguß im Augsburger Gießhaus waren offenbar so umständlich, daß Hubert Gerhard Zeit fand, auch noch andere Arbeiten im Dienst der Fugger auszuführen. Wenn man bedenkt, daß nicht alle Jahreszeiten sich gleichmäßig zum Guß eigneten, und daß möglicherweise Umbauten oder Neubauten der Öfen und Gebäude stattfanden, so wird man sich darüber nicht wundern. Zusammen mit Carlo Pallago arbeitet er in den Jahren 1582—85 die Kirchheimer Saalfiguren aus. Sie sind überlebensgroß aus gebranntem Ton geformt und trotz dieses weder edlen noch zu solchen Ausmaßen besonders haltbaren Bildstoffs ausgezeichnet erhalten. Das Thema ist im Sinne der Zeit ein heroisches[2]). Berühmte Männer und Frauen der antiken und der deutschen Geschichte stehen einander gegenüber. Cyrus, Alexander, Cäsar, Augustus, Karl der Große und Karl V. (Abb. 8). Judith, Lukretia, Helena und Adelheid, die Gemahlin Karls V. bilden ihre weiblichen Gegenstücke. Auch am Kamin hat Hubert Gerhard im Jahre 1587 den plastischen Schmuck ausgeführt. Mars und Venus erscheinen hier im ersten Stadium der Verliebtheit. Über das Mittelstück des Kamins hinweg werden erst Blicke und Worte ausgetauscht. Über ihnen schmiedet jedoch schon Vulcan das Netz, in welchem er das Paar fangen wird. Wieder ist man durch Lills Forschung über diese Werke genau unterrichtet. Alle sind sie rasch und flüchtig hergestellt. Gerhards Hand wird vor allem kenntlich an den sorgfältiger ausgeführten Figuren des Kamins, wogegen der Gehilfe Pallago vielfach zu den Nischenfiguren herangezogen wurde. Von ihm allein rühren wahrscheinlich die Stützhermen dieser Figuren her.

Als Gerhards Arbeit ist schließlich noch ein Grabstein zu nennen. Hans Fugger denkt frühzeitig an sein Grabmal: schon 1584 stellt Hubert Gerhard das Wachsmodell fertig, nach welchem Alexander Colin in Innsbruck den Marmorblock wählt und zuhaut. Nach dem Eintreffen des Steins im Jahre 1587 führt Gerhard selbst den Kopf bildnismäßig in Marmor aus. Das Grabdenkmal hatte ursprünglich in der Kirchheimer Schloßkapelle gestanden, wo es Bianconi bewunderte[3]). Jetzt ist es in der Augsburger Ulrichskirche.

Noch eine Arbeit hat Hubert Gerhard 1587—94 in Augsburg vollendet: den Augustusbrunnen. Für einen so umfangreichen und kostspieligen Auftrag wurde der Rat zweifellos durch Gerhards Leistung im Dienst der Fugger gewonnen. Durch Buffs und Rogges Forschungen ist man über die Entstehungsgeschichte dieses Brunnens sehr gut unterrichtet[4]). Er wiederholt offenbar die Anlage des Mars-Venus-Amor-Brunnens, ohne daß Muscheln vorgesehen waren. Ein mittlerer Pfeiler trägt die Gestalt des großen Namenspatrons. Zu seinen Füßen liegen auf

(1) Lill, a. a. O., S. 119.

(2) Vgl. Weisbach, Die Kunst der Gegenreformation. Berlin 1921.

(3) Vgl. Bianconi, Lettere al Marchese Filippo Hercolani ... sopra alcune particolarista della Baviera. Lucca 1763. — Lill, a. a. O., 121 ff.

(4) Buff, Augsburg in der Renaissancezeit, Bamberg 1893, und Rogge, Die Augsburger Brunnen, Ztschr. f. bild. Kunst, 17. Bd., 1882.

Digitized by Google

Abb. 1. Büste Wilhelms V, Modellierzement, lebensgroß. Bayr. Nat.-Mus.

Abb. 2. Kaiserkopf, Erz, lebensgroß, Erzgießerei von Miller.

Abb. 3. Kopf des Ritters auf der N.-O. Ecke des Ludwigsgrabmals, Erz, lebensgroß. München, Frauenkirche.

Abb. 4. Kopf des Ritters auf der S.-W. Ecke des Ludwigsgrabmals, Erz, lebensgroß. München, Frauenkirche.

Digitized by Google

Zu: W. A. Luz: Hubert Gerhards Tätigkeit in Augsburg und München.

Digitized by Google

dem Brunnenrande vier Flußgötter, während auf den Eckvoluten des Sockels vier Bübchen und in der Seitenmitte vier Sirenenhermen angebracht sind. Aus den Urkunden über den Augustusbrunnen wird auch ersichtlich, daß Hubert Gerhard Holländer war und aus Hertogenbosch stammte. Die Lösung, welche Ammanati mit seinem Neptunbrunnen gebracht hatte, Beckenrandfiguren zu Füßen der Sockelfigur, übernimmt auch Hubert Gerhard.

Inzwischen war Hubert Gerhard auch schon für den Münchener Hof beschäftigt. Herzog Wilhelm V. betraut ihn im Jahre 1584 mit einer Arbeit für die Münchener Franziskanerprozession, einem Christus und zwei Schächern am Kreuz. Wahrscheinlich ist, daß sie aus vergänglichem Stoff hergestellt waren. Sonst hätte man vermuten dürfen, es wären die Stücke, welche Hainhofer in Wilhelms V. Einsiedelei Schleißheim in Erz gegossen sieht[1]). Bedeutungsvoll ist aber die Nachricht deshalb, weil sie beweist, daß Hubert Gerhard im Dienste der Fugger nicht volle Beschäftigung fand. An Werken gehört dieser Zeit die Holzbüste Wilhelms V. an, welche an unzugänglichem Platze in einem Durchgang zur Sakristei der Michaelskirche steht. Nach dem Lebensalter des Dargestellten gehört diese Büste in den Anfang der 80er Jahre. Sie ist das erste erhaltene Werk Gerhards, das bisher in München nachzuweisen ist. Da das Holz mit Bronze überstrichen ist, wird man in der Vermutung bestärkt, daß es sich um ein Holzmodell für einen Erzguß handelte, der nicht zur Ausführung kam. In der Folgezeit taucht Gerhards Name immer wieder in den Urkunden auf. Beschäftigt teils mit Sonderaufträgen, teils mit laufender Arbeit, kommt er sowohl in den Hofzahlamtsrechnungen als in dem Materialienbuch und den Jesuitenakten vor. 1589 wird er mit einem Gehalt von 100 fl. fest angestellt[2]).

Die Werke, welche er in München schuf, lassen sich nach ihren Aufstellungsorten in zwei Gruppen einteilen. Hubert Gerhard stattet die Höfe und Gärten der Residenz mit Erzbrunnen aus, und er liefert den plastischen Schmuck der Michaelshofkirche, die Nischenfiguren aus Gips und Erz und die Erzbildwerke zum geplanten Wilhelmsgrabmal. Abseits von diesen umfangreichen plastischen Gesamtkunstwerken liegen der Ferdinandsbrunnen auf dem Rindermarkt, die Muttergottes auf der Mariensäule und das Grabmal des Kardinals Philipp im Regensburger Dom. Auch in München währte es wohl mehrere Jahre, bis die Einrichtung der Gießhütte soweit gediehen war, daß auch große Stücke ausgeführt werden konnten. Nach der Menge der überlieferten und literarisch bekannten Werke ist jedoch anzunehmen, daß der Betrieb von einem Zeitpunkt nach der Mitte der 80er Jahre frühestens bis zur Abdankung des Herzogs Wilhelm im Jahre 1596, ja vielleicht noch ein paar Jahre später nicht mehr ruhte. Hubert Gerhard, der Künstler, und Herzog Wilhelm V., der Auftraggeber, scheinen sich gegenseitig angespornt zu haben. Immer größer, immer ausgreifender werden ihre Pläne. Hubert Gerhard sieht sich schließlich außerstande, sie allein zu bewältigen. Vielfach muß er sogar die Wachsmodelle Gehilfen anvertrauen. Wenn schließlich sich die Landstände ins Mittel legen und den Rücktritt Wilhelms V. erzwingen, um den Staatsbankrott zu vermeiden, der infolge der riesigen Kunstunternehmungen drohte, so hat daran der kostspielige Betrieb der Gießhütte nicht die geringste Schuld.

Eine der ersten Arbeiten, welche Hubert Gerhard für die Residenz ausführte,

(1) Haeutle, Die Reisen . . . . Hainhofer u. s. f., a. a. O. Ztschr. d. Hist. Vereins f. Schwaben und Neuburg. 8. Jahrg., Augsburg 1881, S. 123.
(2) Westenrieder, a. a. O., III., S. 103.

Digitized by Google

war wohl der Perseusbrunnen des Grottenhofs. Auf ihn bezieht sich wahrscheinlich ein Eintrag im Malerbuche, auf welchen schon Rée aufmerksam machte[1]). Bassermann-Jordan, der eine erhaltene Zeichnung zu diesem Brunnen Friedrich Sustris zuschreibt, könnte ich nicht zustimmen, wenn er dem Hofmaler Wilhelms V. den ganzen Erzbrunnen geben wollte[2]). Wohl zeigt der Perseus, verglichen mit einem gesicherten Werke Gerhards, wie dem Kaiser Augustus vom Augustusbrunnen, sehr viel schlankere Körperverhältnisse und zierlichere Bewegungen. Aber die Einzeldurchbildung des Lederpanzers wie des Schurzes ergibt andererseits auffallende Übereinstimmungen. Auch die Form der Ohrmuschel läßt sich aus anderen gesicherten Werken Gerhards belegen, und die tänzelnde Bewegung läßt sich auch im Alexander des Kirchheimer Saals erkennen. Den Ausschlag gibt für mich nicht die spätere Unterschrift der Zeichnung, von welcher Bassermann-Jordan ausgeht. Aber man darf ihrem zweiten Teil doch nicht überhaupt keine Beachtung schenken, wenn auch hier die Tinte verblaßt ist. Er lautet: „. . . .E aeris stat: f. Hub. Gerardi."

Beim Wittelsbacher Brunnen hat man sich immer wieder durch die geringere Güte des Gusses und durch die Leichtigkeit, mit der die vier Götter monumental eingebunden sind, von der Zuschreibung des gesamten Werks an Gerhard abhalten lassen (Abb. 5 u. 7). Haeutles Versuch, den Brunnen bis in die 70er Jahre zurückzuführen, ist jedoch stilistisch ganz unhaltbar[3]). Das Werk stammt bis auf die Wappendekoration des Pfeilersockels, welche der maximilianischen Zeit angehört, aus der Hand Hubert Gerhards, wenn es auch nicht sicher ist, daß er schon die vier Götter vorgesehen hatte. Ihre Steinsockel mußten ja rückwärts abgeschrägt werden, da sie für den schmalen Schalenrand viel zu breit sind. Es könnte sein, daß diese vier Götter aus den Wilhelminischen Gärten stammen und anläßlich der Maximilianischen Neubauten umgestellt wurden. Die früheste Wiedergabe des Brunnens aus dem Jahre 1613 zeigt schon die gegenwärtige Aufstellung[4]).

Die Anlage des Wittelsbacherbrunnens entspricht völlig der des Augustusbrunnens. Auf einem mittleren Pfeiler erhebt sich das Standbild des Grafen Otto von Wittelsbach, des Begründers der bayrischen Dynastie. Auf den Schalen lagern vier Flußgötter. Sie kommen diesmal auf die Kreisbögen des vierpaßförmigen Grundrisses zu liegen, wo sie beim Augustusbrunnen auf dessen Ecken ihren Platz gefunden hatten. Die schon erwähnte Abweichung liegt vor, daß vier Götter kleineren Maßstabs auf den Ecken des Vierpasses Aufstellung gefunden haben. Zug um Zug sind die einzelnen Figuren auf gesicherte Werke Gerhards zurückzuführen, so etwa die Mantelbehandlung rückwärts und vorwärts auf dem Kaiser Augustus in Augsburg und die Kaiserreihe in Kirchheim oder Juno und Vulkan auf Venus und Vulkan am Kirchheimer Kamin. Die Tritonenbübchen, welche in den Ecken der Schale auf Seetieren reiten, sind so lebhaft bewegt wie die vier Bübchen des

(1) Rée, Peter Candid. Leipzig 1885, S. 88 f.

(2) Bassermann-Jordan, Der Perseus des Cellini und der Perseusbrunnen in München. Münchener Jahrb. f. bild. Kunst 1906.

(3) Haeutle, Residenz, S. 28. (Text zu Böttger, Die Innenräume der kgl. Alten Residenz . . . München 1895. Vgl. auch Buff, Jahrb. f. Münch. Geschichte. 4. Jahrg. Bamberg 1890, S. 1 ff.

(4) Zimmermann, Wilh. Pet., Beschreibung . . . der . . . Hochzeit . . . Wolfgang Wilhelm Pfaltzgraff bey Rhein . . . mit der . . . Magdalena . . . Hertzogin in Ober und Nidern Bayrn zu München . . , Augsburg 1614. Aus Fröschels Bericht aus dem Jahre 1596 erfährt man leider nur, daß ein schöner Röhrkasten im Belvedere der Residenz steht. Es könnte ebensogut der Perseus- wie der Wittelsbacher Brunnen gemeint sein. Roth, Ztschr. d. Hist. Vereins für Schwaben und Neuburg 1912, S. 57 ff., Anm. 3.

Digitized by Google

Augustusbrunnens und tragen teilweise entsprechenden Lockenaufbau Nur die vier Tierkämpfe, welche mit ihnen abwechseln, lassen sich noch nicht auf Bekanntes zurückführen. Vergleicht man aber die Löwenköpfe mit den Köpfen der Löwen vor den Residenztoren (Abb. 14, 15), welche sogleich als für Hubert Gerhard gesichert nachgewiesen werden, so wird man Übereinstimmungen sowohl im Ausdruck des Affekts wie in der Behandlung der glatten und der behaarten Oberflächen finden. In diesen phantastischen Tiergruppen steckt vielleicht etwas von der heimatlichen Kunstweise des Meisters. Hubert Gerhard wuchs ja auf im Kunstkreise des Hieronymus Bosch. Am leichtesten überzeugt man sich jedoch von der Autorschaft Gerhards an diesem Werk, wenn man ein Figürchen wie die Ceres mit der Badenden Nymphe des Giovanni da Bologna aus den Boboligärten vergleicht[1]). Es stellt sich heraus, daß sie eine wortwörtliche Kopie ist. Sie anzufertigen konnte doch nur ein unmittelbarer Schüler des Florentiner Bildhauers unternehmen.

Haben sich diese beiden Brunnenanlagen erhalten, so ist eine Anzahl weiterer Erzbrunnen und Gartenfiguren zerstört (Abb. 13). Bruchstücke einer figurenreichen Gruppe, welche Hainhofer beschreibt, finden sich heute im Königsbauhof[2]). Der Neptun stand ursprünglich vor einer Nische inmitten eines kleinen Teiches. Haeutle will ihn zwar erst in der Zeit Max Emanuels entstanden wissen[3]), Hainhofer hat ihn jedoch schon bemerkt und verschiedentlich erscheint er auf Stichen der Residenz im südlichen Residenzgarten vor einer nischenförmigen Grotte aufgebaut. Die Satyrn und Flußgötter erwähnt Hainhofer schon in diesem Zusammenhang, nicht mehr festgestellt werden kann jedoch das Weib oder die Wassergöttin, welche neben dem Neptun stand. Es unterligt keinem Zweifel, daß die vorhandenen Stücke aus der Hand oder aus der Werkstatt Hubert Gerhards hervorgegangen sind. Für eigenhändig halte ich den Neptun. Obwohl der Körper mager und sehnig ist, läßt er sich in der ausgreifenden Bewegung mit dem Neptun des Wittelsbacher Brunnens vergleichen. Die Bartbehandlung führe ich über die Flußgötter des Wittelsbacher Brunnens auf den Lech und den Brunnenlech des Augustusbrunnens zurück. Später wird es vielleicht auch einmal möglich sein, die Gehilfen, welche bei den Satyrn und den Flußgöttern geholfen haben, namentlich festzulegen. Die Hand des Meisters verrät sich stärker bei den Satyrn. Dagegen wird die Persönlichkeit des Gehilfen, der die Flußgötter schuf, auch in einigen anderen Werken deutlich, so in den vier Erzreliefs der Michaelskirche und der Meermann-Grabplatte der Frauenkirche. Es dürfte jedoch kaum gelingen, die Urheber der drei Göttinnen zu bestimmen, welche im gleichen Hof Aufstellung gefunden haben. Die Venus mit dem Spiegel ist ein anmutig bewegtes Figürchen. Da es nachweisbar ist, daß der Hofmaler Friedrich Sustris Zeichnungen für Bildwerke lieferte und selbst als Plastiker auftrat, könnte sich vielleicht in ihr sein Einfluß geltend machen[4]).

Die Bübchen des Grottenhofs sind Bruchstücke aus einer Brunnenanlage, von

(1) Abbildung bei Desjardins, Vie et oeuvre de Jean, Boulogne 1883.

(2) Haeutle-Hainhofer, a. a. O., S. 74 ff.

(3) Haeutle-Böttger, a. a. O., S. 94.

(4) Zottmann, Über die Gemälde der Michaelshofkirche. Münchener Jahrb. d. bild. Kunst 1910, S. 71 ff.— „1589, 9. Juni, Fried. S. Bildlin zu poss. u.s.f. u. Gmelin, Die St. Michaelshofkirche in München und ihr Kirchenschatz. Bamberg 1890, S. 53. Auszug aus Jesuitenakt 1777 b. Fol.: „mangle allein an deme, dass die Tafeln so aus Metall zu giessen, und Friedrich Suchtris die visier darzue fertigen soll, noch nit vorhanden."

Digitized by Google

welcher Hainhofer nichts berichtet. Waren Wasserzuleitung und Wasserauslauf so angebracht, wie man sie heute nach den Löchern im Rücken und im Leib der Bübchen ergänzen muß, so müßten wir von diesen Brunnenfigürchen in einer zu auffälligen Verrichtung begriffen gewesen sein, als daß sie ein Besucher der Residenz nicht bemerkt hätte. Vier andere von den Bübchen sind beschäftigt, schwanenhalsige Ungeheuer zurückzuhalten, während die schon genannten vier ersten Delphine fassen. Es sind sämtlich Werkstattarbeiten. Die leichte, mit der Schwierigkeit spielende Behandlung der Drachenköpfe läßt hier jedoch die Hand des Meisters vermuten. Auch das Köpfchen des völlig nackten Jungen mit dem Delphin zeigt eine geschickte Wiedergabe der Haut und des Lockengekräusels, welcher die des übrigen Körpers in keiner Weise entspricht. An diesen Stellen würde ich die bessernde Hand Hubert Gerhards vermuten. Der Grottenhof birgt in noch ursprünglicher Aufstellung einen Merkur auf dem Windstoß, der in der Muschelgrotte auf ein Hügelchen von Kristallen, Gesteinen, Sintern und Muschelschalen aufgesetzt ist. Seine Patina ist außerordentlich schön. Unter der grünen Haut schimmert das vergoldete Erz hindurch. Die vielfach körnige Oberfläche fällt auf. Ich glaubte eine Zeitlang in diesem Werk die „opera anticha" erkennen zu sollen, welche der Großherzog von Toskana im Jahre 1596 an den Herzog Wilhelm von Bayern sandte[1]). Darin folgte ich Schlosser[2]). Das Stück ist zu gering, um als Original aus Giovanni da Bolognas Hand gelten zu können: Brinckmann dürfte darüber wohl seine Entdeckungen veröffentlichen. Ebensowenig kommt Hubert Gerhard in Betracht für die badende Nymphe, welche früher hinter der Schatzkammer stand und während des Krieges nach Berchtesgaden gebracht wurde. Ein Vergleich mit dem Herkulesbrunnen in Augsburg läßt die Zuschreibung an Adriaen de Vries als sicher erscheinen. Der Schmiegsamkeit weiblicher Körperumrisse weicht Gerhard immer aus.

Schon Maximilian hat Erzfiguren aus dem südlichen Residenzgarten nach dem Hofgarten gebracht, den er an der Stelle des heutigen außerhalb der Mauer anlegen ließ. Auf das Tempelchen, welches er in seiner Mitte errichten ließ, stellte er wahrscheinlich die Bavaria. Im Jahre 1611 hatte sie Hainhofer noch im südlichen Residenzgarten gesehen und beschrieben[3]).

Man bemerkt eine Anzahl von kleinen Veränderungen. So trägt die Figur heute kein Eichenlaub mehr auf dem Kopf und auch von Salzscheibe und Salzpfanne sieht man heute nichts mehr. Obwohl Hainhofer das Hauptstück, den Reichsapfel in der Rechten, nicht nennt, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß mit Hainhofers Beschreibung die Bavaria auf dem Hofgartentempelchen gemeint ist. Heute

(1) Baldinucci, II, 572.

(2) Schlosser, Werke der Kleinplastik in der Figurensammlung des a.h. Kaiserhauses, Wien 1910, I, S. 10.

(3) Haeutle-Hainhofer, a. a. O., S. 75: „. . . . ein grosser felsenberg oder grotta, darauf stehet ein gross Metallin Weibsbild lebensgrösse, die hat auf ihrem huet ein Aichen laub, welches das gehültz inn Bayern bedeüttet, umb den rechten arm hangt aine hirschhaut mit ainem gossenen hirschkopf und gewicht daran, dass bedeutt das gewild inn Bayerland; inn der linckhen Hand hats einen eher, der bedeüttet dass getrayd, bey den füessen ligt ein weinfässlin, dass bedeuttet den Weinwachs inn Under Bayrn, darneben aine Saltzscheüben, die bedeüttet das Saltz und Saltzpfannen. Umb den Berg hero fische, schneckhen, muschlen, die bedeüttet das Saltz und Saltzpfannen. Umb den Berg hero fisch, schneckhen, muschlen, die bedeutten das wasser und die fisch. Vor dem Bild stehet ein grosser hund und bär, die den hauffen wasser ausspeyen, welches auch, dass dise thier so gross imm Bayrland fallen und gefunden werden, bedeüttet."

Digitized by Google

Abb. 6. Wittelsbacherbrunnen, Teil: Tritonenjunge der Schildkröte (Phot. Pettendorfer).

Abb. 5. Wittelsbacherbrunnen. Erz. München, Residenz.

Abb. 7. Wittelsbacherbrunnen, Teil: Tierkampf, Löwe und Lamm. (Phot. Pettendorfer).

Zu: W. A. Luz: Hubert Gerhards Tätigkeit in Augsburg und München.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 8. Cyras. Gebr. Ton, überlebensgroß. Schloß Kirchheim i. Schw.

Abb. 9. Der Frühling, Erz, 1/3 lebensgroß. Bay. Nat.-Museum.

Zu: W. A. Luz: Hubert Gerhards Tätigkeit in Augsburg und München.

Digitized by Google

Digitized by Google

umgeben die Bavaria vier Bübchen mit je einem Eichenzweig, einem Kurfürstenhütchen, einer Kapelle und einem Füllhorn. Während aber die Bavaria die Stilmerkmale Gerhards aufweist, weichen die Bübchen merklich davon ab. Die Bavaria hat die langen schlanken Beine, die schmalen Brüste und den hohen Hals der Flußgöttinnen am Augustusbrunnen, bei den Bübchen vermißt man jedoch die Beweglichkeit Gerhards. Sie stammen von Gerhards Schüler und Nachfolger Hans Krumper und sind Arbeiten, welche offenbar anläßlich der Umstellung der Figur ausgeführt wurden. Von der Tiergruppe aus Hainhofers Bericht haben sich offenbar die Hunde erhalten, der Bär ist dagegen verloren. Jene stehen augenblicklich im Bayrischen Nationalmuseum. Es ist ein glatthaariger und ein langhaariger Hund, welche beide mit einem Wasserauslauf durchs Maul versehen sind. Ihr späterer Aufstellungsort war der Teich, welcher, ehemals zum Hofgarten gehörig, in der Niederung vor dem Armeemuseum angelegt war. Auf den Stichen (Wening) glaubt man sie zusammen mit dem Bären dort auf einer Insel zu erkennen[1]). Daß sie vor 1593 entstanden sind, beweist ihre Nachahmung auf einem Grabstein in der St. Annakirche zu Augsburg mit der Auferweckung des Lazarus. Er gehörte zum Hopferschen Grabdenkmal, das so zu datieren ist[2]). Daß diese Hunde innerhalb des Schulzusammenhangs der Gerhardwerkstatt entstanden, beweist die Überschneidung der Iris durch das obere Augenlid, was ein Stilmerkmal Hubert Gerhards ist. Der Meister scheint aber hier dem Gehilfen nicht einmal mit einer Vorzeichnung an die Hand gegangen zu sein.

Das bayrische Nationalmuseum bewahrt noch weitere Werke auf, welche Hubert Gerhard und seine Gehilfen für die ehemaligen Gärten der Residenz schufen. So gingen aus der Werkstatt des Meisters die vier Jahreszeiten hervor (Abb. 9). Hainhofer nennt mehrfach vier Jahreszeiten, so im Grottenhof und auf dem Rundtempel des südlichen Residenzgartens. Leider versäumt er, eine nähere Beschreibung zu geben. Die vier Jahreszeiten des Bayrischen Nationalmuseums sind sehr sorgfältig ausgearbeitete Stücke. Der Frühling und der Sommer stellen die Verbindung zu Gerhards Werk am leichtesten her. Sie bringen Haltungstypen und Gesichtstypen, welche der Lukretia vom Kirchheimer Saal und den Flußgöttinnen vom Augustusbrunnen entsprechen. Zugegeben muß jedoch werden, daß Hubert Gerhard weder ein so studiertes Faltenrelief, noch papierdünne Blumenblätter zu bringen gewohnt ist. Zugegeben muß auch werden, daß die überschlanken Körperverhältnisse Gerhards hier ausgeglichen sind. Verbirgt sich hinter diesen Werken nicht ein selbständiger, sehr geschickter Gehilfe Gerhards, so gehören sie zum mindesten der letzten Zeit in München an. Noch immer glaube ich auch hier ein Durcheinanderarbeiten von Lehrer und Schüler annehmen zu sollen. Um so wahrscheinlicher ist mir dies, als Hans Krumper für den Winter durch Stilvergleich aus seinem eigenen Werke als Urheber festgestellt werden kann. Für den Frühling, den Sommer und den Herbst ist meines Erachtens eine Beteiligung Hubert Gerhards nicht auszuschließen. Ähnliche Verhältnisse liegen bei der Virtus und der Nymphe mit dem Herzen des Bayrischen Nationalmuseums vor. Hat sich jedoch die Arbeit Gerhards bei jener Figur bestenfalls auf den Kopf beschränkt, so hat er diese offenbar überhaupt nicht berührt. Nach der Anregung seiner Werke scheint sie ein stümpernder Gehilfe selbständig zusammengesetzt zu haben. Ein Werkchen, das man wohl als Original aus der Hand Gerhards ansprechen muß, liegt aber in den beiden Feuerhunden des Bayerischeu Nationalmuseums vor.

(1) Trautmann, Die Wartburg. München 1874, S. 71 und 1881, S. 54.
(2) Abbildung bei Kempf, Alt-Augsburg 1898.

Digitized by Google

Aus den Residenzgärten stammt auch eine Anzahl von Figuren, welche im Lauf des vorigen Jahrhunderts zum Einschmelzen in die Erzgießerei von Miller gebracht wurden (Abb. 2). Eines prachtvollen Kaiserkopfes erbarmte man sich. Er wurde ausgeschnitten und blieb so glücklicherweise erhalten. Marc Aurel nachempfunden blickt er lorbeerbekränzt aus großen schwärmerischen Augen seitwärts. Es ist gewählte feine Arbeit, so fein, daß man einen Augenblick daran zweifeln mag, ob so etwas aus der Hand Gerhards hervorgehen konnte. Ich glaube, die Frage nach dem Vergleich der Bart- und Augenbehandlung sowie der Panzerornamentik bejahen zu können. Den Gegensatz zum übrigen Werk erkläre ich daraus, daß Hubert Gerhard sich für die Ausführung dieses Kopfes Zeit gönnte, wogegen er sonst oft unter dem Zwang der Großaufträge flüchtig arbeiten mußte. Einmal ist er diesem Gesichts- und Haartypus schon nahe gekommen, im Brunnenlech des Augustusbrunnens. Der Kaiserkopf scheint mir jedoch wie die Jahreszeiten in den ausgeglichenen Verhältnissen von Länge und Breite in den letzten Jahren der Münchener Tätigkeit entstanden zu sein.

Ein Werk aus den Residenzgärten, das völlig verloren ging, muß noch genannt werden. Auf dem erwähnten Rundtempelchen des südlichen Residenzgartens war ein fliegendes Pferd aus Erz angebracht. An der Hand der kleinen Stichnachbildungen bleibt es durchweg ungewiß, ob dieses Werk gegossen oder getrieben war. Auch die Berichte erwähnen nur den wunderbaren Gegenstand, nicht den Bildstoff[1]).

Andererseits kann auf einige Nachrichten von einem ähnlichen Werke hingewiesen werden, das man mit einer gewissen Sicherheit Hubert Gerhard zuschreiben kann, wiewohl es verloren ist. Auf dem Rindermarkt vor dem Hause des Herzogs Ferdinand stand ein Brunnen, in dessen Mitte ein Ritter auf einem springenden Pferd aufgestellt war. Zu seinen Füßen, offenbar auf der Brunnenschale, sitzen Wassergötter[2]). Der Brunnen scheint also das Schema der Gerhardischen Anlage wiederholt zu haben, wie man sie vom Wittelsbacher und vom Augustusbrunnen her kennt. Neuerdings ist auch von Feulner eine Zeichnung gefunden worden, welche diesen Brunnen wiedergibt. Ein Ritter mit wehendem Federbusch galoppiert auf einem Pferd, dessen Vorderleib durch einen Baumstamm abgestützt wird. Allerdings fehlen auf diesem Blatt die vier Wassergötter oder Elemente. Da man jedoch vermuten muß, daß es eine Zeichnung für die Schale und ihre Profile ist, wäre es nicht verwunderlich, wenn die Figuren weggeblieben wären, um die Deutlichkeit nicht zu beeinträchtigen. Mit auffälliger Sorgfalt ist die Schale nachgezogen, wogegen der Ritter flüchtig mit der Feder hingestrichen ist.

Das zweite Feld seiner Tätigkeit findet Hubert Gerhard in der Michaelskirche. Wie in der Residenz scheint ihm auch hier das gesamte plastische Programm unterstellt gewesen zu sein. Unter seiner Leitung entstehen die Scharen der Engel mit den Leidenswerkzeugen im Hauptschiff und die Apostel und Ordensgründer im Chor, alles Werke, welche noch in Gips hergestellt wurden und eine größere Zahl Gehilfen voraussetzen. Der Meister allein arbeitet jedoch an dem mächtigen Erzbildwerk, das die Schauseite schmücken soll. Die Gruppe des Erzengels Michael ist für Gerhard urkundlich gesichert[3]). Hier sei nur gestattet, auf die Erfindung des Teufels hinzuweisen, welche eine eigentümlich krause Einbildungskraft verrät.

(1) Haeutle-Hainhofer, a. a. O., S. 76.

(2) Braun und Hohenberg, Contrafaktur und Beschreibung von den vornehmbsten Stätten der Welt. 4 Bde, Cölln 1590, und Greill von Seinfeldt, Ein schöner Lobspruch von der fürstlichen Hauptstadt München. München 1611.

(3) Westenrieder, a. a. O., S. 109.

Digitized by Google

Abb. 10. Sirenenherme vom Sockel des Mars-Venus-Amor-Brunnens, Erz, lebensgroß. B. N. M.

Abb. 11. Kardinal Philipp, Erz, lebensgroß. Regensburg, Dom. (Phot. Sternetseder).

Abb. 12. Weihbrunnengel, Erz, lebensgroß. München, Michaelshofkirche.

Abb. 13. Neptun und Satyr. Erz, lebensgroß. München, Residenz.

Digitized by Google

Digitized by Google

Wie bei den Tierkämpfen des Wittelsbacher Brunnens (Abb. 7) glaube ich in der grotesken Art, mit welcher an ihm die Züge der Häßlichkeit gehäuft sind, die heimatlichen Elemente in der Kunst Hubert Gerhards feststellen zu können. Der Hieronymus Bosch-Einschlag tritt hier wieder in Erscheinung. Größere Schwierigkeiten bietet jedoch die Zuweisung des Wappens unter dem Erzengel Michael. Auf dieses Wappen hat man einen Eintrag bezogen, welchen Gmelin aus den Jesuitenakten mitteilt[1]). Dieses Wappen zeigt Engelchen, welche das Kurfürstenhütchen und die Kette des Goldenen Vließes halten. Sie stehen keck auf Kartuschenbögen. Den Abschluß nach unten bildet ein Löwenkopf, der zwei seitwärts herabhängende Bänder im Maule hält. Diese vielteilige lockere Form hebt sich ab von einem Tuch, das im Hintergrund gespannt ist. Meiner Ansicht nach ist es trotzdem nicht möglich, dieses Wappen Hubert Gerhard abzusprechen. Aus der Häufung der unplastischen Schmuckmotive kann man nur schließen, daß vielleicht ein Maler für die Entwurfsskizze verantwortlich zu machen wäre. Die Möglichkeit bleibt aber immer noch offen, daß die Tafel, welche aus Metall zu gießen war, eine einfache Inschriftentafel ist, deren Maße vom Architekten bestimmt werden mußten. Die Urheberfrage der Michaelskirche würde dann einen neuen Stoß (durch diese winzige Notiz) bekommen. Es kann jedoch nicht die Absicht sein, jüngste wohlbegründete Zuschreibungen des ehrwürdigen Gebäudes damit zu erschüttern. Festgestellt sei aber schließlich, daß das Wappen der Michaelshofkirche Hubert Gerhard nur mit gewissen Vorbehalten zuerteilt werden kann, welche der persönlichen künstlerischen Form weite Spielräume sichern.

Wie der Erzengel Michael sind auch eine Anzahl Werke für Hubert Gerhard gesichert, welche für das Wilhelmgrabdenkmal in der Michaelskirche bestimmt waren, einem Riesenplan, der die Kraft des Auftraggebers überstieg. Peltzer hat die sehr wichtige Nachricht in die Fachliteratur eingeführt. Da bei der Deutung Abweichungen von Peltzer notwendig werden, sei nochmals der volle Wortlaut hierher gesetzt[2]). Im Jahre 1596 standen offenbar die gesamten Figuren fertig da. Gerhard zeigt diese Teile eines gewaltigen Werks stolz der Augsburger Gesandtschaft, deren Mitglieder er sicher aus der Zeit seiner Arbeiten für die Fugger und den Rat persönlich kannte. Zweifellos sind der Engel (Abb. 12) in Fröschels Bericht identisch mit dem Weihbrunnengel der Michaelskirche, die vier Helden mit den vier Rittern vom Ludwigsdenkmal (Abb. 3, 4) und die vier Löwen mit den Löwen, welche heute vor der Residenz stehen (Abb. 14, 15). Die beiden großen Frauenfiguren sind jedoch offenbar verloren, denn es geht nicht an, sie mit

(1) Gmelin, die St. Michaelshofkirche in München und ihr Kirchenschatz. Bamberg 1890, S. 53 und oben Anm. 3, S. 87.

(2) Roth, Der Augsburger Jurist Hieronymus Fröschel und seine Hauschronik von 1528—1600. Ztschr. d. Hist. Vereins f. Schwaben und Neuburg 1912, S. 57 ff.: „Am 24 April hat m. Ruprecht Gerhardi, statuarius, ein Niederländer, mit uns gen mittag gessen, welcher hie auf dem Perlach den götzenrörkasten formirt und gossen und jetzt zu München in die neue Jesuitenkirchen ein gantzen haufen götzen, desgleichen h. Wilhelmen begrebnus gar kunstlich mit gegossenen bildern zugericht.

Am 25. April hat uns obengenannter m. Ruprecht vormittags in der Jesuiter noch unausgebaute Kirchen gefuert, davon in einem Gemach beisammen gesehen 25 grosse heilgen bilder, so in gedachte kirchen kommen sollen, grösser als menschengrösse, er fiert uns auch in sein werckstatt; darnach abends an andre ort, alda wir gesehen etliche schöne stuck capitel und gesimps von schwartzem marmelstein. Item ein grosses crucifix, mannsgröss, von metall gossen, so der treflich künstler Joann de Bologna, jetziger Zeit zu Florentz, soll gemacht haben. Item ein grossen engel, 2 grosse weibsbilder, 4 helden oder ritter, vier lewen, alle zu dem fürstlichen epitaphio gehörig, gar künstlich von ime, m. Ruprechten, gemacht."

Digitized by Google

denen gleichzusetzen, welche heute am Ludwigsgrabdenkmal angebracht sind. An anderer Stelle werde ich beweisen, daß diese der Zeit der Errichtung des Ludwigsgrabdenkmals angehören und von Hans Krumper geschaffen sind. Der Gekreuzigte Giovanni da Bolognas hat sich gleichfalls in der Michaelskirche erhalten. Zu ihm hatte Hans Reuchlen die Maria Magdalena im Jahre 1595 hergestellt, von welcher Fröschel nicht spricht, da Gerhard den Augsburgern nur seine eigenen Werke vorführen wollte[1]). Zweifel sind darüber aufgetaucht, ob alle vier Ritter und alle vier Löwen Gerhards Werk seien. Ich verkenne die Unterschiede innerhalb der Gruppen nicht. Die Ritter, welche heute auf der Ostseite des Ludwigsgrabdenkmals stehen (Abb. 3), erscheinen in der Oberflächenbehandlung der Rüstung, der Haut und des Bartes trockener. Nach Ausweis der alten Zeichnungen, welche die Graphische Sammlung aufbewahrt, befanden sie sich ursprünglich auf der Nordseite des Grabmals. Erst bei dessen Versetzung aus dem Chor hat man sie ausgetauscht. Zu der weniger sorgfältigen Ausarbeitung dieser beiden Ritter mochte sich Hubert Gerhard im Hinblick auf den dunklen Aufstellungsort im Schatten des Grabüberbaus berechtigt halten. Einzelnes mochte selbst in der Eile der Arbeit Gehilfen überlassen geblieben sein. Durch die Vergleichung der Augenbehandlung gewinne ich jedoch die Überzeugung, daß Gerhard das Wesentliche auch an diesen Figuren selbst schuf. Auch die Löwen vor den Residenztoren sind paarweise verschieden. Während das Paar vor dem Kaiserhoftor behaglich schnauft (Abb. 14), knurrt das vor dem Kapellentor drohend (Abb. 15). Die Behandlung des Felles und der Mähne rechtfertigen nicht, daß man für den anderen Affekt einen anderen Künstler verantwortlich macht. Lediglich die Schilde sind entsprechend dem neuen Schmuckprogramm der Residenzschauseite mit anderen Füllungen versehen worden. Nur diese sind nicht Gerhards Werk.

Fröschel berichtet über einige Stücke nicht, welche gleichfalls zum Grabmal Wilhelms V. gehörten und sich bis heute erhalten haben. Die vier Erzleuchter, welche auf den Schranken des Haupt- und zweier Seitenaltäre stehen, sind zweifellos auch von Hubert Gerhard geschaffen worden. Zwar sind mir keine Vorbilder aus der Bolognawerkstatt bekannt geworden, auf welche sie sich unmittelbar zurückführen ließen. Auch scheinen die zierlichen Blumengewinde und die sorgfältige Kleindurchbildung dem Geiste des Gerhardischen Werkes zu widersprechen. Als Grund gegen die Zuschreibung an Gerhard kann neuerdings auch geltend gemacht werden, daß sich unter einem Packen Zeichnungen aus dem Nachlaß Hans Krumpers die Werkzeichnung zu den Leuchtern fand[2]). Für die Zuschreibung an Gerhard kann jedoch gerade die Meinung des Herausgebers dieser Zeichnungen angeführt werden. Feulner glaubt, dieses Blatt, welches einen Leuchter in natürlicher Größe wiedergibt, seiner schwungvollen Strichführung wegen aus der Menge der übrigen Zeichnungen absondern und einem anderen Urheber zuteilen zu müssen. Sein Stil ist frischer und die Erfindung reicher als man sie von Krumper zu sehen gewohnt ist.

Auch die vier Erzreliefs der Michaelskirche, welche Fröschel gleichfalls nicht nennt, gehören unzweifelhaft zum Grabdenkmal Wilhelms V. Schon die Wahl der Themen (Auferstehung des Fleisches, Auferstehung Christi, Auferweckung des Lazarus und Auferweckung von Jairis Töchterlein) bringen den Hinweis auf ein Grabschmuckprogramm. Aus diesem Grunde kennzeichnet sich ihre ungewöhnliche

(1) Vgl. Heigel, a. a. O., S. 351. — Vgl. auch Luz, Hans Reuchlens Michaelsgruppe . . . Zeitschrift für Bild. Kunst 1922.
(2) Feulner, Münchener Jahrbuch 1921 mit Abbildungen, und Luz, Kunstchronik 1921, Nr. 49.

Digitized by Google

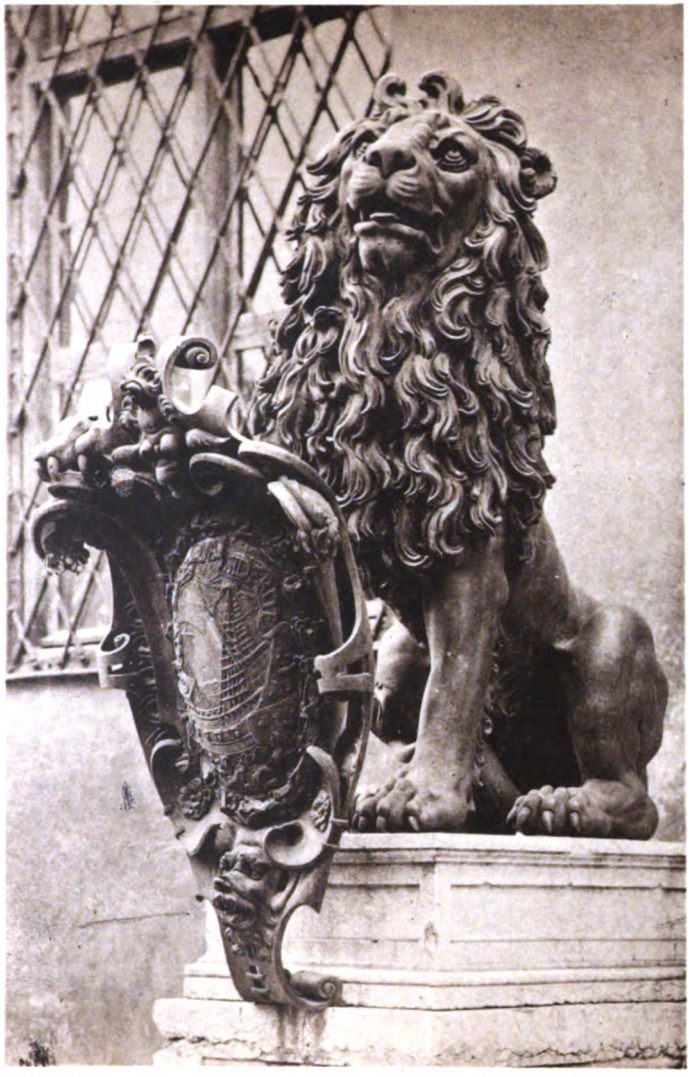


Abb. 14. Löwe vor dem Kaiserhoftor, Erz, lebensgroß. Münchner Residenz.

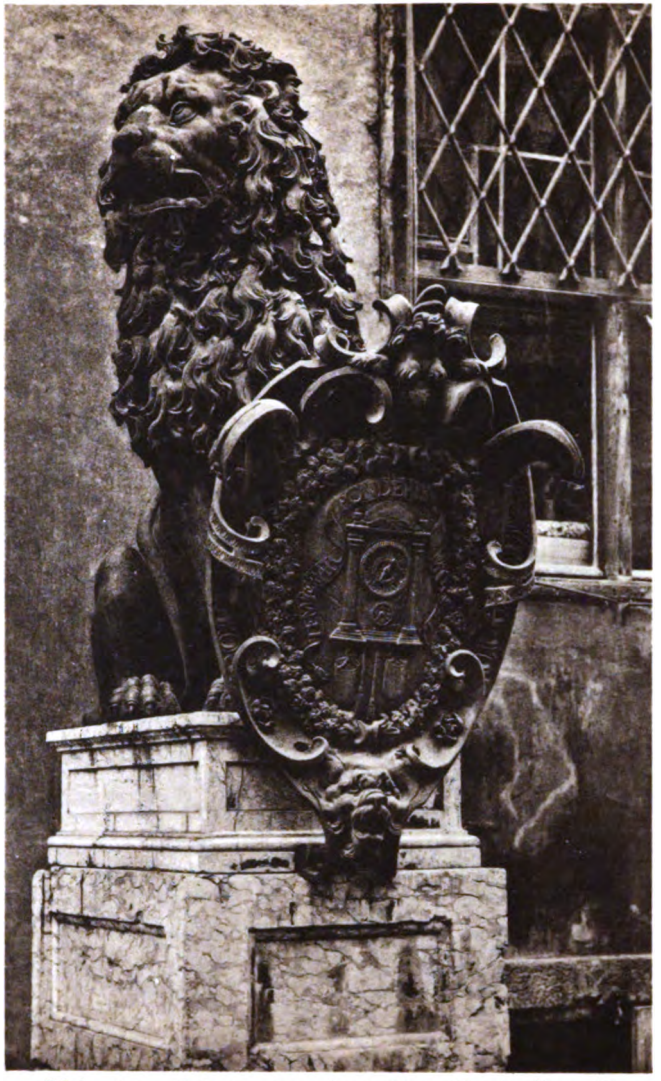


Abb. 15. Löwe vor dem Kapellenhoftor, Erz, lebensgroß. Münchner Residenz.
(Phot. Generalkonservatorium).

Digitized by Google

Digitized by Google

Rahmung und Aufhängung an der Wand als eine spätere Maßnahme. Daß diese Platten mit dem Grabmalsplan Wilhelms V. in Verbindung gebracht werden müssen, beweist auch die Anbringung einer Bildnisfigur Albrecht V., in dessen Testament angeordnet war, daß sein Nachfolger ihm ein Grabmal mit seinem Bildnis setzen sollte[1]). Ein schüchterner Versuch dazu war es, wenn sein Bildniskopf dem rechts stehenden Jünger auf der Auferweckung des Töchterleins aufgesetzt wurde. Der Vergleich mit dem Albrecht V., den später Hans Krumper für das Ludwigsgrabdenkmal schuf, überzeugt von der Ähnlichkeit des Fürstenbildnisses. Offen muß jedoch die Frage bleiben, ob auch für das Relief Hans Krumper, damals der Lehre Gerhards kaum entwachsen, in Betracht kommt. Nur soviel sei gesagt, daß diese vier Reliefs offenbar nach Gerhards Angaben und unter seiner Oberleitung angefertigt wurden. Eigenhändig ist auch nicht die Meermann-Grabplatte mit der Auferstehung des Lazarus in der Frauenkirche. Auch hier dürfte der gleiche Gehilfe, der Reliefmeister, gewirkt haben. Da diese vier Erzreliefs Werkstattarbeiten waren, hatte Hubert Gerhard keinen Grund, sie der Augsburgischen Gesandtschaft ausdrücklich zu zeigen. Fröschel erwähnt sie deshalb nicht.

Noch ein Grabmal hat Hubert Gerhard in dieser Zeit unternommen. Der Sohn Wilhelms V., der Kardinal Philipp von Regensburg, war in der Blüte der Jugend einem Brustleiden erlegen. Ihm wünschte der Vater ein prachtvolles Erzgrabmal zu setzen (Abb. 11). Hubert Gerhard modellierte die Figur des Toten. Ein Kreuzaltar scheint vorgesehen gewesen zu sein. Man entnimmt es dem erhobenen Blick und den betend vor der Brust gefalteten Händen. Die Aufstellung, welche anderthalb Jahrzehnte später im Dom von Regensburg erfolgte, scheint demnach dem ursprünglichen Plan zu folgen. Wie für die Aufstellung des Ludwigsdenkmals und die Ausführung einzelner größerer Teile ist Krumper hier für die Anordnung des Ganzen und für das große Wappenschild verantwortlich. Die Figur des Kardinals halte ich jedoch für ein Werk Gerhards. Seine Hand verrät sich in der nachlässigen Behandlung der Gewandfalten. Deren pfeilförmige Motive kommen auch am Mantel Ottos von Wittelsbach und an dem des Kaisers Augustus vor. Hubert Gerhards Stil macht sich vor allem auch bemerklich in der Behandlung der fleischigen Haut, des Haares und des Bartes. Gegen Krumper läßt sich Gerhards Werk stets am leichtesten durch den Vergleich der Irisbehandlung abgrenzen. Beim Kardinal Philipp ist der Lichteindruck der Iris wiedergegeben, das heißt, deren Farbe ist plastisch verarbeitet. Krumper legt meist, sich der äußeren Oberfläche des Auges anpassend, ein flaches Plättchen auf den Augapfel auf, in dessen Mitte er zur Bezeichnung der Pupille eine Grube anbringt.

Mitten in der Ausführung der größten Pläne begriffen, sollte Gerhard jedoch unvermittelt abbrechen müssen. Auf das Drängen der Landstände hin mußte der Herzog Wilhelm V. abdanken. Er tat es, nachdem er sein Lieblingswerk, die Michaelskirche, vollendet und den Jesuiten übergeben hatte. Sein Nachfolger, Maximilian I. hatte die zerrütteten Finanzen in Ordnung zu bringen. Sparsamkeit war der Leitgedanke seiner ersten Regierungsmaßnahmen. Die kostspielige Erzgießerei traf in erster Linie die Stillegung. Einige Zeit zwar scheint sich Hubert Gerhard noch in der Nähe seines Gönners aufgehalten zu haben und aus der Privatschatulle besoldet worden zu sein. Nach den Hofzahlamtsrechnungen empfing er seit 1595 von dieser von den Landständen kontrollierten Stelle keine Besoldung mehr. Aus dieser letzten Münchener Zeit mag eine Büste aus Modellierzement stammen, offenbar ein Modell für einen Erzguß (Abb. 1). Sie zeigt den Herzog

(1) Heigel, a. a. O., S. 365.

Digitized by Google

als einen Mann im Anfang der Vierziger, muß daher Ende der neunziger Jahre dieses Jahrhunderts angesetzt werden. Daß Gerhard diesen Kopf modellierte, verraten nicht allein die Zierraten der Rüstung, sondern läßt auch die Haar- und Augenbehandlung vermuten. An den Augen ist vor allem auf die Überschneidung der Iris durch das obere Augenlid hinzuweisen.

Hubert Gerhard verließ München, weil es hier für ihn nichts mehr zu tun gab. Er wanderte nach Süden und von den Bergen mag er noch einmal mit Ingrimm und Bitterkeit nach dem Lande seiner getäuschten Hoffnungen zurückgeblickt haben. Bayern war zu klein, seine Herzöge zu arm, um dauernd eine Erzgießhütte beschäftigen zu können. Aber wo in Deutschland hätte ein Künstler wie Gerhard sonst die opferfähige Begeisterung finden können? Zwei Jahrzehnte hatte man ihn beinahe arbeiten lassen.

Einem neuen Ziele wandte er sich jetzt zu. 1602 trifft er in Innsbruck ein und ist dort bis 1613 im Dienste des Erzherzogs Maximilian[1]). 1620 soll er gestorben sein[2]).

Da er seine Familie in München zurückgelassen hatte, reist er zum Besuch öfters herüber. Während eines solchen Münchener Aufenthalts könnte ein Grabdenkmal geschaffen worden sein, das nach dem Wortlaut seiner Inschrift nach 1603 entstanden sein muß. Die Grabplatte des Gießers Martin Frey ist heute in der Frauenkirche unter dem Südturm eingemauert. Nicht für die Zuschreibung an Gerhard scheint allerdings die übergroße Schlankheit und Leichtigkeit der Figuren zu sprechen. Auch ist es bedenklich, daß die Bildnismedaillons der Grabplatte sich auf eine andere Hand, auf die Hans Krumpers zurückführen lassen. Um das Werk ganz Hans Krumper zu geben und die Stilverschiedenheit aus der Nachahmung eines Stichs zu erklären, scheint mir das Werk jedoch zu viel Qualität im Gerhardischen Sinn zu enthalten. Sonst kommt Gerhard für kein Münchener Erzbildwerk mehr in Frage.

Zur Erleichterung der Übersicht über die Augsburg-Münchener Tätigkeit Hubert Gerhards schließe ich eine Zeittafel an.

* * *

Zeitliche Folge der überlieferten Werke Gerhards.

1582—85. Kirchheimer Nischenfiguren. (Abb. 8.) Rechnungseintrag Lill, S. 119.

Anfang 80er Jahre. Holzbüste Wilhelms V. Nach dem Lebensalter geschätzt.

1584. Beginn der Güsse für den Mars-Venus-Amorbrunnen. (Abb. 10.) „Alter Bericht" Lill, S. 116 Anmerkung.

1584. Wachsmodell Grabstein Hans Fugger, Lill, S. 122.

1584—86. Pietà, durch Sadelers Stich erhalten. Peltzer-Gerhard, S. 129. Dort auch Abbildung.

1587. Kirchheimer Kamin vollendet. Besichtigung Lill, S. 116.

1587. Pläne zum Augustusbrunnen. Buff, S. 136.

Nach 1587. Kopf des Hans Fugger. Grabstein. 1587 Eintreffen des Grabsteins, Lill, S. 123.

1588. Köpfchen zum Perseusbrunnen? Wachs im Malerbuch, Rée, S. 88f.

1588. Erzengel Michael, gegossen. Gießerrechnung bezahlt. Westenrieder, S. 109.

1589/90. Wittelsbacher Brunnen (oder Ferdinandbrunnen?) (Abb. 5—7.) Besichtigung durch den Augsburger Stadtwerkmeister, Rée, S. 14. Vgl. auch Buff, Wittelsbacherbrunnen, S. 10.

1590. Engel der Michaelskirche? fertig? Höhe der Zahlungen in Jesuitenrechnungen. Gmelin, S. 67f.

(1) Peltzer, a. a. O., S. 134.

(2) Stöcklein, Archiv f. Medaillen- und Plakettenkunde. Bd. I, 1913/14, S. 45, Anmerkung 1.

Digitized by Google

1590. Mars-Venus-Amorbrunnen, Hauptgruppe, fertig. Überführung nach Kirchheim, Lill, S. 116f. (Abb. 10.)

Nach 1590. Wappen unter dem Erzengel Michael, fertig. Visier angefordert, Gmelin, S. 53.

1592. Erzengel Michael. Formieren und Verschneiden bezahlt. Westenrieder, S. 109.

1592. Weitere Wachsmodelle für die Figuren der Brunnenschale am Kirchheimer Brunnen, fertig. Lill, S. 118.

1594. Augustusbrunnen aufgerichtet. Urkundlich Rogge, S. 3 ff.

1594. Mars-Venus-Amorbrunnen aufgerichtet. Lill, S. 117.

Um 1594. Muttergottes Mariensäule. Stilistische Verwandtschaft mit dem Augustusbrunnen (Bübchen).

Um 1596. Bavaria. Stilistische Verwandtschaft mit den Rittern.

Mitte 90er Jahre. Erzreliefs der Michaelskirche; Meermanngrabplatte, zwei Flußgötter. Siehe oben S. 87f. stilistischer Zusammenhang mit den Grabmalplänen.

96. Vier Löwen, vier Ritter, Weihbrunnengel, 25 Apostel und Heilige, fertig. (Abb. 14, 15; 3, 4; 12). Fröschels Bericht; Roth, S. 57.

Mitte 90er Jahre. Neptun mit Satyrn. (Abb. 13.) Hilfe vom Reliefmeister.

Nach 1595. Doppelwappen. Vermählung Maximilians 1595.

Nach 1598. Kardinal Philipp. Todesdatum 98. (Abb. 11.)

Um 1598. Lorbeerbekränzte Büste. (Abb. 2.) Stilistische Verwandtschaft mit dem Kardinalskopf.

Vor 1602. Büste des Herzogs Wilhelm. (Abb. 1.) Vor dem Eintreffen Gerhards in Innsbruck geschätzt nach dem Lebensalter.

Vor 1602. Vier Jahreszeiten. (Abb. 9.) Krumper Mitarbeiter. Vielleicht abgebrochene Arbeit Gerhards.

Nach 1603. Freygrabplatte. Todesdatum 1603. Krumper Mitarbeiter.

Digitized by Google

JOHANN TOBIAS SERGEL

Mit drei Tafeln in Lichtdruck

Von ALBERT DRESDNER

I.

Während der Bildhauer Johann Tobias Sergel in seinem Heimatlande Schweden als einer der bedeutendsten Meister der nationalen Kunst anerkannt und verehrt wird, ist er in Deutschland nur wenig bekannt. Eine selbständige Behandlung ist diesem Künstler in der deutschen Kunstliteratur meines Wissens noch nicht zuteil geworden; die Handbücher der Kunstgeschichte finden ihn, sofern sie ihn überhaupt erwähnen, mit ein paar dürftigen Bemerkungen ab und nur der hundertäugige Wörmann hat auf seine europäische Bedeutung Acht gehabt[1]). Nicht immer ist es so gewesen. Sergels Name hatte zu seinen Lebzeiten, man darf wohl sagen, europäischen Ruf. Er war Mitglied der Akademieen in Berlin und Kopenhagen und agréé der Pariser Akademie, seine Werke waren zum Teil in englischem und französischem Besitze, und in England, Deutschland, Österreich, Frankreich lebten alte Kameraden aus seiner römischen Zeit, die den schwedischen Künstler und sein Schaffen in Ehren hielten; es seien von ihnen hier nur Füßli in London, Mannlich in München, Weinlig in Dresden, Zauner, Füger und Hubert Maurer in Wien genannt. Der Berliner Schadow hat Sergel auf seiner großen nordischen Reise im Jahre 1791 in seiner Heimat kennengelernt und hat in autobiographischen Aufzeichnungen wie in Briefen seiner großen Bewunderung für ihn Ausdruck gegeben[2]). Heinrich Meyer, Goethes Kunst-Minister, hat Sergel, dessen ‚Faun" ihm in Rom bekannt geworden war, in seine Übersicht der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts eingereiht, und auch Goethen selbst ist Sergels Name nicht fremd gewesen[3]). Noch Rauch soll ihn nach einer freilich unsicher beglaubigten Überlieferung über Canova und Thorwaldsen gestellt haben[4]).

Aber im weiteren Verlaufe des 19. Jahrhunderts ist Sergels Gedächtnis in Deutschland mehr und mehr verblaßt. Der unwiderstehlich sich ausbreitende Ruhm Thorwaldsens löschte den seinigen aus, und wenn ein deutscher Kunstschriftsteller sich noch Sergels erinnerte, so sah er ihn nur im Lichte eines würdigen Vorgängers Thorwaldsens[5]). Dies ist um so begreiflicher, als man bei uns mit Thorwaldsens

(1) Geschichte der Kunst III[1] 533. Außerdem wäre etwa noch auf C. Gurlitts Sätze über Sergel in seiner Geschichte der Kunst II 648 hinzuweisen.

(2) Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, 1849, S. 19. Aufsätze und Briefe, herausg. von Jul. Friedländer, 2. Aufl., 1890, S. 6, 19, 37. — Hagens Angabe (Die deutsche Kunst in unserm Jahrhundert I, 1857, S. 38), daß Schadow in Rom mit Sergel in ein freundschaftliches Verhältnis getreten sei, ist schon chronologisch unmöglich: als Schadow 1785 nach Rom kam, war Sergel bereits für immer nach Schweden zurückgekehrt.

(3) Heinr. Meyer in: Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert, 1805, S. 352. — Goethe erwähnt in Hackerts Leben (Werke, Jubil.-Ausg. 34, 210), daß Sergel mit den Brüdern Hackert zusammen in der Gallerie Farnese kopiert, sowie mit ihnen eine Campagnafahrt unternommen habe.

(4) Das will der schwedische Gesandte in London, Baron von Hochschild, Enkel von Sergels Lehrer und Gönner J. E. Rehn, in Berlin „oft" von Rauch selbst gehört haben, wie er in einem Briefe an Chennevières in Rev. Univ. des Arts III, 1856, S. 99 angibt. Recht lehrreich ist, daß Cicognara bereits 1818 nur noch eine verschwommene Vorstellung von Sergel hat: „Lo svedese Sergiel (sic!) in quel tempo passava per uno de' migliori, avendo scolpito un Diomede, che piacque non poco, e un Amore e Psiche che gli valse il titolo di accademico di Francia (diese Annahme ist irrig). Storia della Scultura 3, 234.

(5) So Hagen i. J. 1857: a. a. O. 1, 38. 58. Hagens Quelle für seine Angaben über Sergel bildete übrigens wohl der Artikel bei Nagler 16, 280.

Digitized by Google

Schaffen aus Originalen und aus allgemein zugänglichen Reproduktionswerken sehr wohl vertraut war, während man von Sergel nichts sah und kannte; seine Arbeiten waren nach und nach fast sämtlich in Schweden vereinigt worden, und nur ab und an wußte etwa ein kunstsinniger Besucher des Norden zu berichten[1]). Aber auch in Frankreich ist Sergel während der ersten Häfte des 19. Jahrhunderts schnell in Vergessenheit geraten, obgleich er sich zweimal in Paris aufgehalten hatte, unter den dortigen Künstlern zahlreiche Freunde besaß und einige seiner Werke ziemlich lange im Luxembourg aufgestellt waren[2]). Als Ph. de Chennevières es 1856 unternahm, ein Bild Sergels zu zeichnen, vermochte er seine schon halb verschollene Gestalt nur mühsam und nur bruchstückweise zu rekonstruieren[3]).

In Schweden selbst lebte Sergel als eine der repräsentativen Gestalten des glänzenden gustavianischen Zeitalters fort, allein, nachdem die Generation derer, die noch den Zauber seiner Persönlichkeit erfahren hatten, dahingegangen war, wurde doch auch hier durch die allgemeine kulturelle und künstlerische Reaktion gegen Geist und Geschmack des 18. Jahrhunderts das Interesse für ihn in den Hintergrund gedrängt. Da war es die seit den sechziger und siebziger Jahren sich allmählich konsolidierende kunstgeschichtliche Forschung, die, Karl Gustav Estlander und C. R. Nyblom an der Spitze, sich des Meisters anzunehmen begann[4]). Bahnbrechend wurde jedoch das Werk eines dänischen Gelehrten: Julius Langes. Er hat in seinem 1885 veröffentlichten Buche „Sergel og Thorwaldsen" Sergel, man darf sagen, der europäischen Kunstgeschichte zugeführt, indem er mit der ihm eigenen feinen und anmutigen Plastik das Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit formte und seine Stellung in der allgemeinen Stilentwicklung umsichtig bestimmte[5]). Auf der so geschaffenen Grundlage hat dann die schwedische Forschung mit rastloser Emsigkeit und glücklichem Erfolge fortgearbeitet. Im Mittelpunkte steht die verdienstvolle Tätigkeit Georg Göthes, der in Einzeluntersuchungen eine Reihe von Sergelfragen geklärt und dem Künstler schließlich in seiner zusammenfassenden Monographie 1898 das biographische Denkmal gesetzt hat, das noch heut das Hauptwerk über den Künstler bildet[6]).

(1) S. Göthe, Sergel, S. 10.

(2) „J'ai fait à Rome quantité de groupes en terre cuite, qui sont en France", gab Sergel i. J. 1797 an, und noch 1812 will Per Tham seinen „Zentauren" im Luxembourg gesehen haben: Göthe, Sergelska bref, S. 30, 4. Das heute in Helsingfors befindliche Marmorexemplar des „Faunus" ist erst nach dem Sturze des Ersten Kaiserreichs aus dem Luxembourg verschwunden: Göthe, Sergel, S. 63.

(3) Rev. Univ. des Arts a. a. O., 97 ff. Von neueren französischen Forschern ist Hautecoeur zu nennen, der Sergel in seiner Darstellung der Entstehung des Klassizismus angemessen eingeordnet hat, ohne jedoch des Näheren auf seine Persönlichkeit und sein Schaffen einzugehen: Rome et la Renaissance de l'Antiquité, Paris 1912, S. 189.

(4) Das Nähere über die ältere schwedische Sergel-Literatur in den bald zu nennenden Werken Göthes S. 10 ff. und Jul. Langes, S. 3 und S. 25, Anm. 1.

(5) Langes Buch ist 1886 zu Kopenhagen erschienen. In der u. d. Titel „Thorwaldsens Darstellung des Menschen" zu Berlin 1894 veröffentlichten deutschen Ausgabe hat leider die Studie über Sergel (und ebenso übrigens der geistvolle Abriß „Germanisch und Klassisch") keine Aufnahme gefunden.

(6) Johan Tobias Sergel. Hans Lefnad och Verksamhet. Af Georg Göthe, Stockholm (1898) — hier in der Regel nur als „Göthe" angeführt. Von seinen Einzeluntersuchungen werden die wichtigeren im Laufe der Darstellung genannt werden. Hinzuweisen ist auch auf Göthes Beitrag „Skulpturen under 1700 = talet" in Romdahls und Roosvals „Svensk Konsthistoria" (Stockh. 1913), S. 426 ff. Wertvolle neue Veröffentlichungen zur Sergelliteratur hat die hundertste Wiederkehr seines Todestages 1914 gebracht. Harald Brising hat in seinem tüchtigen Buche „Sergels Konst" das Verständnis der stilgeschichtlichen Probleme vielfach gefördert, während in dem Werke des um die

Digitized by Google

Sergels Lebens- und Schaffensgang ist nun soweit erforscht und bekannt, daß wesentliche Ergänzungen oder Veränderungen kaum zu erwarten sein werden. Der urkundliche und literarische Stoff ist gesammelt und sorgsam durchgeprüft; die Einflüsse aus alter und neuer Kunst, die auf Sergel gewirkt haben, sind nach allen Seiten hin verfolgt worden. Wenn dennoch bei der Behandlung des Meisters — glücklicherweise! — ein problematisches Element zurückbleibt, so liegt dies in seiner künstlerischen Persönlichkeit und in deren Stellung in der stilgeschichtlichen Entwicklung begründet, die nicht ganz leicht eindeutig zu bestimmen sind. Sergel ist in der europäischen Bildnerei wohl der erste Künstler gewesen, der mit den klassizistischen Forderungen Ernst gemacht hat, aber die Überlieferung des Rokokos und die klassizistischen Formgedanken begegnen sich in seinem Schaffen und liegen darin unausgesetzt im Streite, und je nachdem man ihn von dieser oder von jener Seite ansieht, erscheint seine Gestalt in anderem Lichte. So wird er zum typischen Vertreter der Übergangszeit in jener Stilwende, und gerade als solcher erregt er ein Interesse, das über den engeren Kreis der nordischen Kunstgeschichte hinausreicht.

II.

Johann Tobias Sergel[1]), geboren am 20. August 1740 zu Stockholm, war deutschen Geblütes. Der Vater, Christophen Sergel, stammte aus Jena, die Mutter aus Neustadt in Thüringen; wahrscheinlich im Jahre 1739[2]) ist das Ehepaar in Stockholm eingewandert, wo Vater Sergel sich als geschickter und gutbeschäftigter Gold- und Silbersticker eine Existenz begründete und es bis zum „Hofbrodeur" brachte. Johann Tobias erhielt seine Ausbildung an der Deutschen Schule zu Stockholm,

schwedische Kunstgeschichte verdienten Sekretärs der Kunstakademie Ludvig Looström „Johan Tobias Sergel. En gustaviansk tidsbild" Sergels Persönlichkeit im Rahmen seiner Zeit in Wort und Bild zur Darstellung gebracht ist. — Axel L. Romdahl hat in einem Aufsatze „Sergels Konstnärlynne" in „Kunst og Kultur VI (Bergen 1916/17), S. 82 ff., des Künstlers Gestalt mit klaren und geistreichen Strichen umrissen. Johnny Roosvals 1909 in „Svenska Dagbladet" veröffentlichte Sergelstudie ist mir unbekannt geblieben,

(1) Unter den Quellen zu Sergels Leben stehen in erster Reihe zwei von ihm gelieferte autobiographische Aufzeichnungen. Die eine stammt aus dem Jahre 1785 und ist zuerst 1877 von F. Sander in schwedischer Sprache mitgeteilt, dann aber in der französischen Originalfassung von Göthe in seinem Sergelbuche abgedruckt worden. Die andere bildet der Brief, den Sergel zur Benutzung bei Abfassung seiner Biographie im Jahre 1797 an den Bibliothekar Gjörwell geschrieben hat; vollständig veröffentlicht bei Göthe, Sergelska Bref, Stockholm 1900, S 27 ff. Beide Aufzeichnungen sind aber in ihren Einzelangaben nicht immer zuverlässig; besonders hat Sergel manche chronologische Irrtümer begangen. Über seine Reisetagebücher aus Italien und Frankreich und seine Briefe s. Göthe, S. 9, 10. Wertvolle Einblicke in Sergels menschliche Persönlichkeit eröffnen seine Briefe an seinen dänischen Freund, den Maler A. bi Wgaard, aus den Jahren 1797 bis 1806, herausgegeben von Göthe, Sergelska Bref. S. 33 ff. Für das Verständnis seiner künstlerischen Überzeugungen und Bestrebungen sind die Briefe von besonderer Wichtigkeit, die er in seinen letzten Lebensjahren (1811—1813) an seinen Lieblingsschüler Byström nach Rom berichtet hat; veröffentlicht 1877 von C. R. Nyblom in Upsala Universitets Årsskrift, Festskrifter till Ups. Univ. 400. Jubelfest, S. 59 ff. — Die zeitgenössische schwedische Literatur, Denkwürdigkeiten, Briefwechsel usw. sind von den schwedischen Forschern gründlich für Sergels Biographie ausgebeutet worden; eine von ihnen übersehene Quelle sind die Erinnerungen seines römischen Kameraden und Freundes, des Malers J. C. Mannlich („Ein deutscher Maler und Hofmann." Berlin 1910); darüber s. meinen Aufsatz „Ur Sergels romerska Vänskapskrito" in Tidskrift för Konstvetenskap VI (1921), S. 25 ff.

(2) Dieser Zeitpunkt ist wahrscheinlich gemacht durch Ludv. Looströms Untersuchung „Joh. Tob. Sergels föräldrahem" in Samfundet Skt. Eriks Årsbok, 1918, S. 89 ff.

Digitized by Google

und vergessen hat er wohl die Sprache seiner Eltern sein Lebtag nicht[1]). Aber weiter erstreckt sich unser Anspruch auf Sergel nicht. Nirgends wird erkennbar, daß er für das Land und Volk, dem seine Familie entstammte, ein besonderes Interesse gehabt hätte. In seinen Briefen, selbst in solchen vertraulicher Natur, bediente er sich mit Vorliebe der französischen Sprache, deren Rechtschreibung er mit souveräner Freiheit be- und mißhandelte; übrigens aber ist er schlecht und recht Schwede gewesen, ja er will uns in seinem stolzen Selbstgefühle, in seiner noblen Denkweise, seiner breiten Lebensführung und seiner Neigung zu kräftigem und selbst ungezügelten Lebensgenusse um so mehr als ein echt schwedischer Typus erscheinen, als alle diese Eigenschaften vor dem dunklen Hintergrunde einre stets leicht erregbaren Melancholie stehen, wie sie so oft dem schwedischen Volkscharakter beigemischt ist[2]). Mit Recht durfte sich daher Julius Lange auf Sergel als ein klassisches Beispiel der Erscheinung berufen, wie schnell und vollkommen Abstämmlinge eines germanischen Volkes in ein germanisches Schwestervolk einschmelzen können.

Sergels künstlerische Ausbildung war handwerklich und akademisch zugleich. Im Mittelpunkte des Stockholmer Kunstlebens stand damals die Innenausstattung des imposanten, nach den Plänen des jüngeren Tessin erst kürzlich von Hårleman vollendeten Königsschlosses, die viele Hände beschäftigte. Um junge Kräfte für den Schloßbau heranzuziehen. war 1735 die Kunstakademie begründet worden, deren Lehrer zugleich bei den Schloßarbeiten Verwendung fanden. Die künstlerische Führung war ganz in französischen Händen, seitdem im Jahre 1732 neun Pariser Künstler nach Stockholm berufen worden waren, denen im Laufe der nächsten Jahrzehnte noch weitere folgten[3]). Aus Frankreich stammte auch der Ornamentbildhauer Mascelicz, bei dem Sergel, nachdem er schon während seiner Schulzeit viel auf eigene Hand gezeichnet und modelliert hatte, in die Lehre ging. 1756 trat er bei ihm ein, 1763 wurde ihm der Meistertitel zugesprochen; die gediegene Handwerkslehre hat sich bei ihm nie verleugnet: all sein Lebtag ist er ein Meister und zugleich ein großer Liebhaber des „métier de la sculpture" gewesen[4]). Seit 1757 aber studierte er auch an der Akademie, und hier war sein Lehrer der französische Bildhauer Pierre Hubert Larchevêque (1721—1778), ein Schüler Edme Bouchardons, der dessen 1753 verstorbenem Bruder Jacques Philippe Bouchardon in seiner Stellung an der Stockholmer Akademie gefolgt war. Zehn Jahre ist Sergel in Larchevêques Klasse und Werkstatt verblieben, erst als sein Schüler, späterhin als Mitarbeiter an seinen künstlerischen Unternehmungen.

Larchevêque wußte bald, daß der junge Sergel das beste Pferd in seinem Stalle war und er ließ seinem Lieblingsschüler jede Förderung angedeihen. Bereits 1758 erhielt Sergel die kleine Medaille der Akademie, und im selben Jahre nahm ihn sein Meister auf einer Reise nach Paris mit, wo er vom Frühling bis zum Herbste

(1) Noch eine Zeichnung aus dem Jahre 1811 (bei Looström, Sergel, S. 118), trägt die deutsche Beischrift: „Wils Godt nach Porla".

(2) Manchen verwandten Charakterzug und vor allem eine ähnliche Mischung von bakchantischem Lebensdurste und tief melancholischer Grundstimmung bemerkt man an Sergels Freund und häufigem Gefährten seiner Freuden dem genialen Sänger C. M. Bellman.

(3) Zur Baugeschichte des Stockholmer Schlosses: G. Upmark, Svensk Byggnadskonst 1530—1760, Stockh. (1904), S. 193 ff. Über die Begründung der Akademie und die Berufungen französischer Künstler: L. Looström, Den svenska Konstakademieen 1735—1835, Stockh. (1887), besonders S. 33 ff., 57, 87.

(4) Vgl. seine Äußerung an Byström bei Nyblom, a. a. O., S. 60

Digitized by Google

verweilte und studierte und wo er wieder eine Medaille errang. Überhaupt konnte sich sein Talent im Sonnenscheine allgemeinen Wohlwollens entfalten. Es war eben die Zeit, wo die Kunst in Schweden, die bis dahin noch immer großenteils von Ausländern ausgeübt und getragen worden war, sich zu nationalisieren begann und mehr und mehr in die Hand einheimischer Künstler überging[1]). Schon war eine nationale Malerschule in frischem Aufblühen, aber über einen schwedischen Bildhauer von Rang, dessen Talent auch monumentalen Aufgaben gewachsen gewesen wäre, verfügte man noch nicht, und mit besonderer Genugtuung begrüßte daher der Oberintendant Adelcrantz in Sergel den ersten Schweden, „der es in der Denkmalsbildnerei zu einer gewissen Vollendung brachte". 1760 wurde ihm die große goldene Medaille der Akademie zugesprochen, und bereits im selben Jahre erhielt er eine feste Anstellung am Schloßbau, wo er an der plastischen Ausschmückung des Reichssaales beteiligt wurde; mancherlei Privataufträge fielen ihm zu, und in der Werkstatt seines Lehrers fand er Gelegenheit, sich an monumentalen Aufgaben zu versuchen, besonders, indem er an den Entwürfen zu den Denkmälern Gustav Wasas und Gustav Adolphs mitarbeiten konnte, die Larchevêque übertragen worden waren.

Es war also durchaus die Atmosphäre französischer Kunstüberlieferung, in der Sergel aufwuchs. Die schwedische Kunst, die noch bis ins 18. Jahrhundert hinein vornehmlich nach Süden, nach Italien, den Niederlanden, Deutschland, orientiert war, hatte nun ihr Gesicht westwärts gewandt. Paris wurde das Ziel der schwedischen Maler, das bis dahin Rom gewesen war; Gustav Lundberg war der erste, der den neuen Weg nahm, und seit er 1745 nach Stockholm zurückgekehrt war und durch den pikanten Schmelz seiner Pastellbildnisse nach Rosalba Carrieras Art Hof und Gesellschaft bezauberte, war der Sieg des Rokokostiles in der schwedischen Malerei, dem der 1732 an die Akademie berufene Guillaume Thomas Taraval den Boden bereitet hatte, entschieden. In der Bildnerei war jahrzehntelang der aus Deutschland stammende Burchard Precht die führende Persönlichkeit gewesen, und er hatte in der schwedischen Plastik sein kräftig-reiches deutsch-italienisches, von bernineskem Einflusse gesättigtes Barock zur Herrschaft gebracht[2]). Aber als er 1738 die Augen schloß, hatte er sich bereits überlebt. Auch in der Skulptur drang die leichtere und verfeinerte Eleganz des französischen Stiles durch und an, der Akademie vertraten J. Ph. Bouchardon und sein Nachfolger Larchevêque das Rokoko. Larchevêques großes Altarrelief in der Schloßkirche, an dem übrigens Sergel mitgearbeitet hat, ist ein auf illusionistische Wirkung inszeniertes plastisches Gemälde, in dem durch allgemeine Verwendung von Gegensatzmotiven eine heftige äußere Bewegung erreicht ist und eine derbe Theatralik sich mit der Süßigkeit der vom Zeitgeschmacke so dringend geforderten Grazie in Formengebung und Linienführung begegnet; sein temperamentvolles erstes, von Sergel mit Recht geschätztes, doch von den schwedischen Ständen verworfenes Modell zum Denkmale Gustav Adolfs zeigt in echt barocker Komposition, vielleicht in Anlehnung an einen frühen Entwurf Edme Bouchardons zum Reiterstandbilde Ludwigs XV., den König in antiker Tracht auf stürmisch ansprengendem Rosse, in gestrecktem Galopp von einer Siegesgöttin gefolgt. Larchevêque war kein Künstler von starker eigener Prägung[3]), allein sein Einfluß auf Sergel fällt schwer in die Wagschale, und Sergel

(1) Hiezu mein Aufsatz „Deutsche Meister in schwedischer Kunst" im 3. Bande des „Nordischen Jahrbuchs".
(2) Über G. Lundberg: Oscar Leverdin, Stockholm 1902. Über Precht: Roosval in Romdahls und Roosvals Sv. Konsthist., S. 302 ff. und eigene Monographie, Stockholm 1905.
(3) A. Roserol, Edme Bouchardon, Paris 1910, sagt (S 151) von ihm: „Sa manière était générale-

Digitized by Google

selbst hat oft darüber geklagt, wie schwer es ihm gefallen sei, sich davon zu befreien[1]). Larchevêque hat die Überlieferung des französischen Barocks tief in seinen Schüler eingepflanzt, er hat seine plastische Phantasie und seine Hand an diesen Stil gewöhnt, der so verführerisch war, weil er sich allen Möglichkeiten gewachsen zeigte und für alle Aufgaben wohldurchgearbeitete Formeln bot. Sergels halbjähriger Aufenthalt in Paris, wo er Edme Bouchardon, Pigalle, Falconet in ihrer Blüte sah, konnte diese Einwirkungen nur noch verstärken, Daß die antiken Bildwerke, die er in Stockholm und besonders in Paris in Abgüssen kennen zu lernen Gelegenheit hatte, auf sein Schaffen in der vorrömischen Zeit Einfluß ausgeübt hätten, ist nicht erkennbar. Immerhin tut man gut, im Auge zu behalten, daß die Wurzeln seiner Kunst in der französischen Bildnerei liegen, die allezeit an der Verbindlichkeit der Antike festgehalten und den Anschluß an sie nie aufgegeben hat, und daß er im besonderen durch seinen Lehrer Larchevêque ein Enkelschüler Edme Bouchardons war, der ein Freund des Grafen Caylus, ein leidenschaftlicher Bewunderer der Antike und innerhalb seiner Generation der Vertreter des „strengen", an der Antike geläuterten Stiles war[2]). So zeigt denn Sergels Jugendproduktion, so viel von ihr bekannt ist[3]), im allgemeinen das Gepräge des Rokokostiles, zugleich aber doch auch ein Bestreben, eine gewisse äußere antikisierende Haltung und Würde zu geben. Wenigstens gilt dies für die dekorative Figur der „Wahrheit" im Reichssaale des Schlosses, die ihm mit aller Wahrscheinlichkeit zugeschrieben wird. Er mag sich bei ihr an Bouchardons den Grenelle-Brunnen krönenden Gestalt der Stadt Paris inspiriert haben, bei der ihrerseits wieder der Typus antiker Stadtgöttinnen zu Pate gestanden hat. Aber die höchst charakteristische und lebhafte Gegensatzbewegung, auf die Bouchardon die Komposition gestellt hat, dämpfte Sergel in allen Teilen ab; ihren energisch gegliederten, nach allen Seiten hin reich ausströmenden Rhythmus bemüht er sich durch Zentralisierung der Motive innerhalb eines geschlossenen Umrisses zu ersetzen, auch das kühne System des Bouchardonschen Faltenwurfes zu vereinfachen, wobei sich freilich die Unsicherheit des Anfängers verrät[4]). Die stärksten Talentproben seiner Frühzeit aber sind einige Bildnisbüsten. Sie sind in Hermenform gebaut und erinnern an den Stil antiker römischer Bildnisse, aber das Porträt

ment lourde; son principal mérite est d'avoir formé Sergell". Über Bouchardons Modell zum Denkmale Ludwigs XV. ebendas. S. 101. Sergel über Larchevêque besonders im Gjörwell-Briefe: Sergelska Bref, S. 31. Abbildungen der erwähnten Werke Larchevêques (ztl. unzulänglich) bei Brising, S. 15 und S. 4. Brising weist darauf hin, daß auch Larchevêques Vorgänger J. Ph. Bouchardon bei einem Entwurfe zu einem Denkmale für Karl XII. einen ähnlichen Kompositionsgedanken verwandt hat wie Larchevêque beim Gustav Adolf-Modelle. Vgl. über das Problem des Reiterdenkmals im Barock Brinckmann, Barockskulptur 238 ff.

(1) Sergeiska Bref, S. 28. Göthe, S. 320. Nyblom, S. 66.

(2) Der Graf Caylus hat ihm 1762 in der Akademie einen Eloge historique gehalten, der in André Fontaines Ausgabe von Caylus' Vies d'Artistes, Paris 1910, S. 76 ff. abgedruckt ist. Übrigens über Bouchardon das angeführte Werk von Roserot und Brinckmanns Bemerkungen a. a. O., 392. Zum Verhältnisse der französischen Bildnerei zur Antike sei gleichfalls auf Brinckmanns Darstellung und auf meine Entstehung der Kunstkritik, S. 215, verwiesen.

(3) Am eingehendsten dargestellt von Brising, a. a. O.

(4) Brising, S. 9, will Sergels „Wahrheit" mit Coysevox' Gestalten am Grabdenkmale Mazarins in Verbindung setzen, aber der reiche und belebte Bronzestil dieser Arbeiten weicht doch von der Formengebung in Sergels Werke zu weit ab, als daß man in ihnen sein Vorbild sehen könnte. Bouchardons Figur stand ihm zeitlich, menschlich und künstlerisch erheblich näher.

Digitized by Google

seines Vaters ist in seiner gedrungenen plastischen Form und seiner lebensvollen Charakteristik das Werk einer frischen, gesunden, männlichen Kraft.

Im Jahre 1767 bewilligten die Stände Sergel das große Reisestipendium. Es würde nach seinem Entwicklungsgange nicht überraschen, wenn er sich nun wiederum nach Paris gewandt hätte. 1750 hatte noch Hans Wiedewelt, der als der erste einheimische Großplastiker in der dänischen Kunstgeschichte einen ähnlichen Platz einnimmt, wie Sergel in der schwedischen, seinen Weg dahin genommen, um erst vier Jahre später in Rom zu landen und an Winckelmann Anschluß zu finden, dessen künstlerisches Glaubensbekenntnis er seit seiner Rückkehr nach Kopenhagen im Jahre 1758 im Norden mit Eifer vertrat und verbreitete[1]). War seine Botschaft vielleicht auch zu Sergel gedrungen?[2]) Jedenfalls begann die Magnetnadel der nordischen Kunst bereits wieder nach Süden zu weisen, die Welle des Klassizismus war im Ansteigen, und Sergel entschied sich für Rom. Dieser Entschluß hat über seine ganze Zukunft entschieden.

III.

So zog Sergel im August des Jahres 1767 durch die Porta del Popolo ein, um volle elf Jahre, bis 1778, in Rom zu verweilen[3]).

Es war das Rom Mengsens und Winckelmanns, das er betrat. Mengs traf er freilich nicht mehr an, er war bereits nach Spanien übergesiedelt, und Sergels persönliche Bekanntschaft mit ihm kann daher frühestens von dessen Besuch in Rom 1771/72 datieren[4]). Aber Winckelmann war noch in der Ewigen Stadt ansässig, wo er sich eben zu der Reise nach Norden rüstete, auf der ihn im nächsten Jahre der Mörderstahl treffen sollte. Ob Sergel noch selbst zu Winckelmann in persönliche Beziehung getreten ist, ist bisher unbekannt gewesen, allein aus Mannlichs Aufzeichnungen geht hervor, daß er ihm zusammen mit Mannlich und mit dem sächsischen Architekten Weinlig im Herbste 1767 einen Besuch abgestattet hat, wobei die Empfehlungen an den Gelehrten, die Weinlig aus Dresden mitbrachte, als Einführung gedient haben werden[5]). Ein unmittelbarer persönlicher oder literarischer Einfluß Winckelmanns auf Sergel kann aus dieser flüchtigen Berührung natürlich nicht gefolgert werden, allein ein aufgeweckter junger Künstler, der anno 1767 nach Rom kam, brauchte nicht in Winckelmanns persönlichen Bannkreis zu treten, um sich mit den Ideen des Klassizismus zu erfüllen. Rom war bereits voll von ihnen, und sie werden damals sicherlich ebenso sehr das Tagesgespräch in den Künstlerwerkstätten gebildet haben, wie heut etwa die Lehren des Expressionismus. Für seine Person war Sergel übrigens durchaus Mann des Metiers und wenig zu theoretischen Spekulationen geneigt; mit der Lesung kunsttheoretischer Schriften wird er sich wenig beschwert haben, und nichts deutet

(1) Über Wiedewelt s. den vortrefflichen Abschnitt bei Justi, Winckelmann II², 75ff. und Oppermann, Kunsten i Danmark under Fredrik V. og Christian VII. Kjbhvn 1906, S. 79ff.

(2) Wiedewelt hatte 1762 eine Schrift über den Geschmack in den Künsten (Tankerne om magen udi Konstarne i Atmindetighed"), teilweis unter wörtlicher Anlehnung an Winckelmann, herausgegeben.

(3) Sergels römische Zeit ist von G. Göthe in einem eigenen Aufsatze behandelt worden: „Sergel i Rom" in Festskrift utg. af Kungl. Akademin för de fria Konsterna, Stholm 1897, S. 77 fg.

(4) Daß er Mengs persönlich gekannt hat, geht daraus hervor, daß er ihn in der Liste der bedeutenden Künstler aufführt, zu denen er in Beziehung getreten ist: bei Göthe, S. 322.

(5) Hierüber s. meinen früher genannten Aufsatz in Tidsskrift för Konstvetenskap", Bd. V. Mannlich, a. a. O. Über denselben Besuch und über seine Beziehungen zu Winckelmann berichtet Weinlig in seinen „Briefen über Rom", Dresden 1782, I 14.

Digitized by Google

darauf hin, daß ihm Winckelmanns Werke selbst bekannt gewesen seien. Erst in vorgerücktem Lebensalter zeigte er eine gewisse Neigung zu theoretischer Aussprache; seine eigene Schaffenskraft war damals bereits unverkennbar geschwächt, und die Kunsttheorie war ihm inzwischen wohl durch verschiedene Freunde persönlich näher gebracht worden: durch Abildgaard, der in Kopenhagen das klassizistische Bekenntnis stramm vertrat, durch den Grafen Ehrensvärd, der es in Schweden zuerst literarisch formulierte, durch den Maler Masrelicz, der es an der Stockholmer Akademie vortrug[1]). Was er da an künstlerischen Lehrmeinungen ausgesprochen hat, das geht über den Rahmen der bekannten, zu seiner Zeit so vielgebrauchten Formel „Natur und Antike" nicht hinaus." L'Antique est le choix de la plus perfaite Nature, qui porte le nom de Style", erklärte er 1797, und seinem Schüler Byström schärfte er später ein: „La nature pour le mouvement vrai, et l'antique pour corricher les parties qui demandent à être nourries ou annoblies selon le caractaire"[2]). Eines aber ist doch bemerkenswert. Während im Hochklassizismus Thorwaldsens die Natur von der Antike sehr in den Hintergrund gedrängt ist, legt Sergel auch in seinen theoretischen Sätzen auf die Natur und ihr Studium einen merklichen Nachdruck. Er rät Byström: „Soijez l'exacte examinateur de la nature simple dans ses mouvements, prenez la sur le faite, et vous est sure de ne pas vous tromper . . . Prenez uniquement conseille de la nature avec les yeux d'un artiste grec," und als sein einziges Verdienst bezeichnet er „d'avoir été le premier jeune statuair qui a osé uniquement suivre la nature dans le principe des anciens"[3]).

Es war ein fruchtbarer Zeitpunkt, zu dem Sergel in Rom erschien. Eine neue Formanschauung war im Werden begriffen und auf dem ganzen Gebiete künstlerischen Schaffens im Vordringen, ohne daß es ihr doch bisher gelungen gewesen wäre, solche Werke hervorzubringen, in denen ihr Wille vollständig und eindeutig künstlerische Sichtbarbeit geworden wäre. In Rom hatte Mengs mit seinem „Parnaß" einen großen Schritt getan, indem er, bis auf Raffael zurückgreifend, die raumerweiternde Funktion der Deckenmalerei preisgab, die Bildfläche von der Mittel-

(1) Durch Masrelicz und Ehrensvärd ist die Kunsttheorie und zwar in der Form der reinen klassizistischen Lehre, zuerst in Schweden eingeführt worden. Der Maler Adrien Louis Masrelicz weilte spätestens von 1775 bis 1783 — also noch mehrere Jahre zusammen mit Sergel — in Rom; nach Stockholm heimgekehrt. entwickelte er sein künstlerisches Programm in seiner Antrittswoche in der Akademie der Wissenschaften; es ist auszugsweise mitgeteilt von Axel Gauffin in Romdahls und Roosvals Sv. Konsthist., S. 413. Graf Karl August Ehrensvärd, Seeheld, Philosoph, Kunstdilettant und Kunstliebhaber, unter allen Freunden Sergels wohl der, der seinem Herzen am nächsten gestanden hat, hielt sich von 1780 bis 1782 in Rom auf und hat dort Masrelicz' Anleitung genossen. Er veröffentlichte 1782 die in einer etwas wunderlichen Frage- und Antwortform abgefaßte Schrift „De fria Konsters philosophie", deutsche Ausgabe u. d. Titel „Die Philosophie der freien Künste", 1805 (ohne Ortsangabe). Vgl. über ihn die Monographie von Warburg, Göteborg 1893. — Über Abildgaard ist außer dem früher bereits genannten Werke von Oppermann die Darstellung von Jul. Lange, Udv. Skrifter I (Kbhvn 1909, S. 88 ff.) anzuführen.

(2) Wichtige Stellen zu Sergels kunsttheoretischen Überzeugungen im Briefe an Gjörwell (Göthe, Sergelska bref, S. 28, 29) und in seinen Briefen an Byström bei Nyblom, a. a. O., besonders S. 60, 62, 66, 68. Vgl. auch Brising 160 ff., und über das Programm „Natur und Antike" allgemein meine „Entstehung der Kunstkritik", München 1915, S. 218 ff.

(3) Nyblom, S. 66. Man vgl. die nah verwandte Auffassung des Grafen Caylus: aus dem Mskr. der Vorlesung „Sur la manière et les moyens de l'éviter" mitgeteilt bei Fontaire, Doctr. d'art en France, P. 1909, S. 222. Ganz im Sinne Sergels verlangt auch Cicognara, Storia della Scultura IV (1818), 50 „Esame sulla natura e studio sull' antico.

Digitized by Google

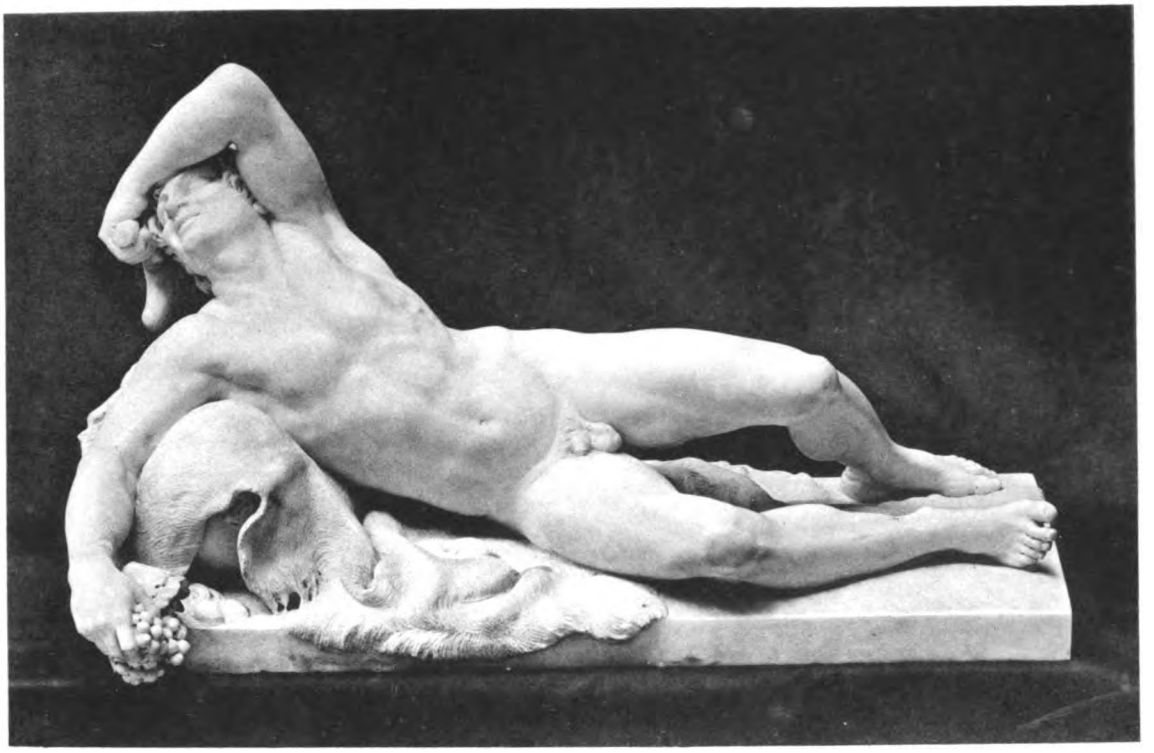
achse aus klar und rational gliederte, den Bildraum der Bildfläche parallel aufbaute, die Figuren reliefartig anordnete und eine rhythmische Auswiegung der Bildhälften anstrebte. Obgleich es ihm nicht gelungen war, seine Absichten restlos zu verwirklichen und obgleich er in seinem Geschmacke stark vom Rokoko gefärbt war, war seine Schöpfung dennoch wegen der darin sich bekundenden entschlossenen Abwendung von den Barockprinzipien als bahnbrechende Leistung der neuen Gesinnung mit großer Bewunderung aufgenommen worden. Eine ähnliche Leistung war der Bildnerei bis dahin noch nicht gelungen. Hans Wiedewelt, der dänische Freund und älteste Jünger Winckelmanns, war schon lange vom römischen Schauplatze verschwunden und hatte es übrigens daheim in seinem flauen Formengefühle über eine äußere Angleichung seiner Bildwerke an die Antike nicht weit hinausgebracht. Die Parole „Nachahmung der Antike" deckte in Wirklichkeit nicht das eigentlich Neue, was in der Bildung war. Die Vorbildlichkeit der Antike war, was die Bildnerei anlangt, theoretisch nie geleugnet, nur zeitweis eingeschränkt worden, und speziell die französische Plastik hatte von der Zeit Ludwigs XIV. bis auf Edme Bouchardon auf ihre Art immer wieder Anschluß an die Antike gesucht und gefunden. Aber wenn Winckelmann bei der Deutung der antiken Skulpturen auf Einheitlichkeit und Einfachheit ihrer Formgebung, auf Maßhaltigkeit in der Komposition, auf Vorsicht in der Abstimmung der Formen, auf Adel und Geschlossenheit der Linienführung hinwies[1]), so zeigte er damit den Künstlern die Antike von einer Seite, die bisher im Schatten gelegen hatte und die nun dem in einer Wandlung begriffenen, aber sich selbst erst noch suchenden Formwillen neue Möglichkeiten eröffnete, um sich daran seiner selbst bewußt zu werden und sich zu konsolidieren. In diesem Sinne gewann allerdings das Studium der Antike für die Künstler eine neue und wesentliche Bedeutung, während deren Nachahmung eine Schwäche der neuen Schule bildete, die sich um so empfindlicher fühlbar machen sollte, je weiter ihre Entwicklung fortschritt. Bedenkt man aber, welche Festigkeit und Leistungsfähigkeit die barocke Tradition im Laufe von etwa zwei Jahrhunderten erlangt hatte, erinnert man sich, daß die Rokoko-Plastik eben zu der Zeit, da Sergel in Rom weilte, noch zahlreiche Werke vorzüglichsten Wertes zu schaffen die Kraft hatte, so versteht man, daß die Aufgabe, sich von der Barockform abzulösen, an einen jungen Bildhauer außerordentliche Anforderungen stellte und ihm eine völlige Neuorientierung seiner Formanschauung zumutete. Dieser Gesichtspunkt darf bei der entwicklungsgeschichtlichen Beurteilung Sergels nicht außer Acht gelassen werden.

IV.

In Schweden hatte es Sergel bereits in jungen Jahren zu einem gewissen Ansehen gebracht. Er war dort eine Klasse für sich gewesen, seine Mitschüler bis Larchevêque konnten ihm nicht das Wasser reichen, dieser selbst hatte große Stücke auf ihn gehalten, und alle Welt kam ihm mit Achtung und Vertrauen entgegen. Jetzt sah er sich in die Weltstadt der Kunst versetzt, wo man mit den bedeutendsten Bildwerken vertraut war und wo die stärksten Talente aus aller Herren Länder zusammenströmten. Houdon war eben in Rom, Clodion war da, an der französischen Akademie studierten begabte Bildhauer, wie Boizot; die römische Werkstattüberlieferung wurde von Künstlern wie Pietro Bracci und Agostino Penna ehrenvoll vertreten. In dieser Umgebung galt der Ankömmling aus dem

(1) Vgl. z. B. Gesch. der Kunst im Altertum IV, 2, 22 und V, 3, 3 ff., sowie Gedanken über die Nachahmung der griech. Werke § 57, 83.

Digitized by Google



Joh. Tob. Sergel: Faun. Marmor.

Joh. Tob. Sergel: Schwerer Traum - Federzeichnung.

Zu: Albert Dresdner, Johann Tobias Sergel.

Digitized by Google

Digitized by Google

hohen Norden nur als ein unbekannter und bescheidener Anfänger, und diese Erfahrung war für den empfindlichen und selbstbewußten Sergel so schmerzlich, daß sie ihn in eine Monate währende schwere seelische Krisis stürzte[1]). Was diese Krise verschärfte, war die Erkenntnis, daß sein bisheriger Studiengang verfehlt gewesen sei. Wie sein Unterricht in Stockholm beschaffen gewesen war, davon kann man kein klares Bild gewinnen. Er erwähnt „plusieurs cours d'anatomie" bei dem Prosektor Hedin, an denen er teilgenommen habe; er spricht von „Etudes d'apres Nature" in Larchevêques Werkstatt, und daß dieser ihn „fit étudier d'après ses deseins". Vom Studium nach der Antike erwähnt er nichts, und selbst wenn er (was hiernach doch nicht recht wahrscheinlich ist) ein solches betrieben haben sollte, so kann es bei der Spärlichkeit der antiken Abgüsse und deren mangelhafter Unterbringung in Stockholm nicht erheblich gewesen sein[2]). Darf man nach dem allgemein üblichen Zuschnitte des akademischen Lehrverfahrens zu seiner Zeit schließen, so möchte man vermuten, daß Larchevêque ihn viel habe nach seinen Arbeiten zeichnen lassen — worauf auch Sergels angeführte Worte hindeuten — vielleicht auch nach solchen ihm nahestehender französischer Meister; denn das damalige Lehrverfahren drängte allgemein zur Nachahmung gangbarer Muster und besonders zu der des Meisters[3]). Die Erkenntnis, die Sergel unter den neuen Verhältnissen aufging und die ihn so tief erschütterte, muß denn wohl die gewesen sein, daß er Gefahr lief, sich in Manier zu verlieren. Jedenfalls faßte er, als er sich wieder in seiner Gewalt hatte, den Entschluß, von neuem zu beginnen; bei aller Verehrung gegen seinen alten Lehrer hat er es diesem nie vergeben, daß er in dessen Werkstatt seine Jugendjahre verspielt zu haben glaubte.

Mit angespanntem Willen machte er sich ans Werk. Er arbeitete Tag und Nacht. Seinen Studienplan baute er allein auf Natur und Antike auf. Tagsüber zeichnete er in Roms Palästen und Sammlungen nach den Werken der Antike, von denen er auch einige kopierte[4]). Das Modellstudium betrieb er, wie das da-

(1) Die Angaben über dies Erlebnis in den beiden Selbstbiographien. Im Gjörwell-Briefe (Sergelska Bref 28) bringt Sergel die Neapeler Reise mit der Krisis in Zusammenhang und stellt sie als deren Abschluß und als Vollendung des Genesungsprozesses dar. Das ist aber ein chronologischer Irrtum, denn die Reise nach Neapel unternahm S. erst ein volles Jahr später. Die richtige Angabe ist sicherlich die in der Selbstbiographie von 1785 (Göthe 321), daß die Krise „dura quatre mois".

(2) Die von Nicodemus Tessin d. J. in Paris eingekaufte Sammlung von Gipsabgüssen nach antiken Bildwerken war jedenfalls in den ersten Jahren der Stockholmer Akademie in Kellern magaziniert; Sergel soll in Stockholm nur den Laokoon, den Apollo von Belvedere und die mediceische Venus kennengelernt haben. S. Looström, Den svenska Konstakademien, S. 45; Nyblom, a. a. O., 13; Brising 20.

(3) Über die Organisation des akademischen Unterrichts im allgemeinen Hautecoeur, Rome et la Renaiss. de l'Antiquité, S. 42 ff., über die Stockholmer Akademie speziell Looström, a. a. O., 43 f. Wie das akademische Lehrverfahren die Schüler überall aufs Kopieren hindrängte, schildert z. B. Angelo Borzelli in „Napoli Nobilissima" IX, 72. Für den Norden ist die Organisation des Zeichenunterrichts an der Kriegsschule in Christiania lehrreich (Schnitter, Malerkunsten i Norge i det attende aarhundre S. 101 f.), wo z. B. (1778) Boucher kopiert wurde, und Boucher bekam auch der junge Schadow bei seiner Mme. Tassaert zu kopieren (Friedländer, a. a. O., S. 3).

(4) Sergel kopierte den bis 1775 in der Villa Medici befindlichen Apollino, den er zwischen 1772 und 1776 in Marmor ausgeführt hat: Göthe, Sergel 58. 59. Ferner fertigte er eine Reliefkopie in gebranntem Ton nach dem Herkules Farnese an. Aber auch seine um 1780 zu Stockholm in Marmor ausgeführte Venus Kallipygos ist trotz leichter stilistischer Umstellungen (über diese Brising, S. 131) doch nur als Kopie anzusprechen. Auf Befehl Gustavs III. hat er dem Bildwerke den Bildniskopf der schönen Hofdame Ulla von Höpken aufgesetzt. Über diese Arbeit und ihre Geschichte s. Göthe 142; Brising 129. Sergels Werke befinden sich fast sämtlich im Stockholmer Nationalmuseum; nur wo das nicht der Fall ist, ist eine besondere Angabe über den Aufbewahrungsort gemacht.

Digitized by Google

mals in Rom allgemein war, in den Abendstunden, und zwar in der französischen Akademie, sowie in einer privaten Akademie, zu der er sich mit anderen jungen Künstlern vereinigte[1]).

Es war die Académie de France, wo Sergel in seinen ersten römischen Jahren vornehmlich Anschluß suchte und fand. Sie hatte damals ihr Heim im Palazzo Mancini am Corso und stand unter Natoires Leitung. Außer Franzosen studierten dort auch Deutsche, Dänen, Russen. In diesem Kreise fand Sergel seine Freunde, zumeist Franzosen, von Deutschen hauptsächlich J. C. Mannlich, den Schützling des Herzogs von Pfalz-Zweibrücken, den Sachsen Chr. T. Weinlig, der Architektur studierte, und die Gebrüder Hackert[2]). Mit Mannlich, Weinlig, dem Sachsen Rehschuh und den französischen Pensionären Charles Vanloo und Lefebore unternahm Sergel im Herbste 1768 eine mehrwöchige Reise nach Neapel, die ihm reiche Anregungen vermittelte und ihn auch körperlich erfrischte, und bei den lustigen Sonntagsausflügen, die die Pensionäre und Studierenden der Akademie nach der Villa Madama zu unternehmen pflegten, fehlte der lebenslustige Schwede nicht[3]). Immer hat Sergel seiner römischen Freunde und der künstlerischen Förderung, die ihm aus ihren aufrichtigen Urteilen und Ratschlägen erwuchs, treu und dankbar gedacht.

Welche Einflüsse hat Sergel in der reichen römischen Kunstatmosphäre eingesogen?

Berninis Name findet sich in seinen römischen Tagebuchaufzeichnungen häufig erwähnt, doch hat der Großmeister der barocken Plastik, dessen Werken Sergel in Rom auf Schritt und Tritt begegnete, in seinem eigenen Schaffen kaum eine Spur hinterlassen. Für die Verdienste der Barockbildnerei ist Sergel indes so wenig blind gewesen, daß er noch auf der Heimreise aus Italien Pugets Schöpfungen eine besondere Bewunderung widmete, aber ihren Geschmack lehnte er ab[4]). In Michelangelo, nach dessen Gemälden in der sixtinischen Kapelle er gezeichnet hat, hat er kein Verhältnis gewinnen können[5]). Anders war seine Stellung zu

(1) „Accademia" hieß nach italienischem Sprachgebrauche jede Vereinigung von Künstlern zu gemeinsamem Studium nach dem lebenden Modelle (vgl. meine Bemerkungen in Monatsh. f. Kunstw. XI, 1918, S. 276). Solche Akademien hat es in Rom schon seit dem 17. Jahrhundert in beträchtlicher Zahl gegeben, während an der Lukasakademie erst unter Benedikt XIV. (1740—58) eine Modellklasse ins Leben gerufen worden war.

(2) Mannlich, S. 105.

(3) Über die Reise nach Neapel liegen drei Berichte vor: Sergels Tagebuchaufzeichnungen (Göthe, S. 45 f.), die Darstellung Mannlichs in seinen Erinnerungen, 131 ff. und die Weinligs in seinen „Briefen über Rom", III, 4 ff. — Über die Sonntagsausflüge Mannlich 105 und Brief Sergels bei Göthe 50.

(4) Vgl. Göthe, S. 43, 46, 54, 111. Die Flußgötter auf dem frührömischen Studienblatte bei Kruse, Sergels Handteckningar, Blatt No. VI4, könnten wohl von Bernini inspiriert sein.

(5) Göthe teilt S. 77 mit, daß Sergel einige der Sibyllen der sixtinischen Kapelle „in einem etwas antikisierenden Stile" gezeichnet habe. Michelangelos Ruhm befand sich gerade in einem Wellental; weder das Rokoko noch der Klassizismus hatten Verständnis für ihn, und selbst Goethe hat sich ja noch sozusagen an ihm vorbeigedrückt. Aber gerade in Sergels engstem Freundeskreise schlug eine neue, im Widerspruch zum Zeitgeschmacke stehende Michelangelo-Bewunderung Wurzel, deren Träger Abildgaard und J. H. Füßli waren. Abildgaards reifstes Werk aus seiner römischen Zeit, der „Philoktet" (Kunstmuseum, Kopenhagen) bezeugt Michelangelos Einfluß; lehrreich ist in dieser Hinsicht auch sein aus dem Besitze Sergels stammender männlicher Akt bei Brising, S. 29. Von Abildgaard führt dann die Linie zu Carstens, der ja jedenfalls in Kopenhagen Anregungen von ihm erfahren hat. Vgl. hierzu Hautecoeur, S. 32, 114, 190 und passim: meine Entstehung der

Digitized by Google

Raffael, Annibale Carracci, Domenichino, also jenen Meistern, die auch die Theoretiker des Klassizismus anerkannten, weil sie in ihren Werken den Geist der Antike zu erkennen glaubten. Nach ihnen hat er mehrere Monate kopiert[1]), und aus dieser Quelle sind ihm reiche Anregungen zugeflossen. Die heitere Götterwelt des Amor- und Psyche-Zyklus in der farnesinischen Villa und die der Gemälde Carraccis im Palazzo Farnese hat auf ihn einen so tiefen Eindruck gemacht, daß er ihr die Motive zu einer Anzahl von Kompositionen seiner römischen Frühzeit entlehnte, ja noch in seinen späten und spätesten Lebensjahren kehren die Typen dieses Bilderkreises in seinen Zeichnungen wieder[2]). Ihrer Bewunderung ist er immer treu geblieben, allein er hat sich nicht zu lange damit aufgehalten, nach ihren Werken zu zeichnen, und bemerkenswert ist die Begründung, die er dafür gibt: er habe erkannt, daß diese Meister aus derselben und einzigen Quelle, der Antike und der Natur, geschöpft hätten, und so zog er es vor, sich auch seinerseits selbst an diese Quellen zu halten[3]).

Ganz unzweifelhaft ist es die Antike gewesen, um die sich Sergels Interesse in Rom von Anfang an gesammelt und die den stärksten Eindruck auf ihn hervorgebracht hat. Seine Skizzenbücher legen davon reichlich Zeugnis ab. Doch vollzog sich seine Entwicklung nun nicht etwa in der Weise, daß er sich alsbald mit Haut und Haaren der Antike verschrieben hätte. Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht eine Gruppe von kleinen Arbeiten in Terrakotta, im ganzen etwa ein Dutzend, Einzelfiguren, Figurengruppen und Reliefs, die sich teils im Stockholmer Museum, teils in schwedischem Privatbesitze oder in dem der Universität Upsala befinden, und die am vollständigsten von Brising zusammengestellt und abgebildet worden sind[4]). Die Motive sind überwiegend dem unbekümmerten Genuß- und Liebesleben der Götter und Halbgötter entnommen: bei „Jupiter und Juno" hat er aus dem Vorrate der Gallerie Farnese, bei „Merkur und Psyche" aus dem der farnesinischen Villa geschöpft — ein Verfahren, bei dem er sich der französischen und der älteren Barocküberlieferung anschloß[5]); — in den Reliefs stellte er die Spiele, Tänze und Scherze der Satyre, Faune und Nymphen dar. Die Formengebung dieser Arbeiten macht es wahrscheinlich, daß sie nicht als Kompositionsmodelle für spätere Ausführung im großen anzusehen sind, sondern daß sie als selbständige Kleinwerke angelegt und vollendet worden sind. Derartige Kleinplastiken lagen ja im Geschmacke des Rokokos, und eben während Sergels erster Jahre in Rom hatte Clodion dort mit Schöpfungen dieser Gattung lebhaften Erfolg. Es ist denn nicht unwahrscheinlich, daß Sergel mit ihm hat wetteifern wollen, und diese Annahme

Kunstkritik, S. 312 und 335, Anm. 60; Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik, S. 21; P. F. Schmidt in den Monatsheften f. Kunstwissensch. IX (1916), besonders S. 211.

(1) In der Selbstbiographie von 1785 heißt es: „en 1770 je desinais d'après Raphael et Hanibal Carache". In bezug auf seine Studien nach Carracci scheint diese Angabe irrig zu sein. Wir wissen aus Goethes Hackert (Werke, Jubil. Ausg. 34, 210), daß dieser und Sergel in der Gallerie des Pal. Farnese zeichnen durften, während der dort wohnende Kardinal Orsini nach dem Tode Clemens' XIII. († 2. Febr 1769) dem Konklave beiwohnte. Der neue Papst, Clemens XIV., wurde am 9. Mai erwählt — danach läßt sich also Sergels Tätigkeit in der Carracci-Gallerie zuverlässig datieren. Gleich nach dieser scheint er sich an den Amor- und Psyche-Zyklus gemacht zu haben, wie aus seinem Briefe an den Grafen C. Bonde vom 26. Aug. 1769 (Sergelska Bref 3, Anm) zu schließen ist.

(2) S. Looström, Sergel, S. 108, 109 und die Zeichnung No. VI 6 in Kruses Ausgabe.

(3) Sergelska Bref 29.

(4) S. 44 f., 70 f.

(5) Vgl. Brinckmann, a. a. O., S. 390.

Digitized by Google

wird durch den Stilcharakter seiner Terrakotten bestätigt. Nach Stil und Geschmack gehören sie der Genrekleinplastik des Rokoko zu; die meisten der Figuren und Gruppen könnten ganz wohl als Modelle für Sèvres gelten. Das entscheidende formale Element bildet die geschmeidig ausdrucksvolle Linie, das Geistige, das Gefällige, Reizend-Sinnliche. Die glücklichste unter diesen Arbeiten ist die Gruppe „Venus und Anchises", in der ein beträchtlicher Aufwand an plastischen Motiven klar und geschmackvoll geordnet und in ein Liniensystem von schmelzendem Flusse eingebunden ist; individuell am interessantesten ist die Figur eines verzweifelt am Meeresstrande hingeworfenen Achilleus, dessen leidenschaftlich ausgestreckte Arme den Raumbereich des Bildwerks durchstoßen und seinen Umriß sprengen. Doch bleibt im Pathos dieser barock empfundenen Gestalt etwas Theatralisches fühlbar, da der Ausdruck der Empfindung nicht mit gleicher Stärke durch alle Formen hindurchgeführt ist.

Leider fehlen zur chronologischen Sicherstellung und Ordnung dieser Gruppe von Sergels Arbeiten die hinlänglichen Grundlagen. Sergel selbst gibt nur an: „J'ai fait à Rome quantité de groupes en terre cuite." Gewöhnlich weist man sie der Zeit vor der Vollendung des „Faun" (1770) zu; das wird für die Mehrzahl zutreffen, ich zweifle, ob für alle. Denn es steht so — und das soll weiter noch im einzelnen nachgewiesen werden —, daß das diese Werke bestimmende Stilgefühl in Sergels Schaffen auch nach seiner entschiedenen Hinwendung zur Antike nicht erloschen, sondern immer darin wirksam geblieben ist; und so lassen sich denn auch deutliche Beziehungen zwischen Sergels römischen Kleinarbeiten und den Schöpfungen seiner reifen Zeit erkennen, Der „Verzweifelte Achilles" z. B. ist in Problemstellung und Komposition sowohl dem „Faun" wie auch dem 1778 in Paris modellierten „Othryades" verwandt; und was die Gruppe „Achilleus und Chiron" angeht, so würde sie stilkritisch sehr wohl ihren Platz unter Sergels späteren römischen Werken finden, da die Gestalt des speerschwingenden Achilleus in Anlehnung an eine der Dioskurenfiguren auf dem Monte Cavallo entstanden sein dürfte. Wie dem aber auch sei, so beruht die Bedeutung dieser Terrakotten für das Verständnis Sergels jedenfalls darauf, daß sie sprechend bekunden, wie kräftig das Rokoko-Grundgefühl in ihm auch in Rom, auch während seines eifrigen Studiums der Antike, lebendig geblieben ist.

In ein inneres und klares Verhältnis zu dieser tritt er erst mit dem 1770 vollendeten Faun (vgl. Abb.). Dies ist Sergels erste selbständige Arbeit von Bedeutung; sie bezeichnet den Wendepunkt in seinem künstlerischen Entwicklungsgange.

Der bakchische Stoffkreis war in der Bildnerei der Zeit beliebt. Clodion bediente sich seiner gern, Bouchardon hatte eine meisterliche Kopie vom barberinischen Faun angefertigt. Mit der Wahl des Motivs ging also Sergel über die Grenzen des Zeitgeschmacks nicht hinaus, aber in der Art der Behandlung bot er allerdings Neues. Die Frage, welches Werk des Altertums ihm als Vorbild bei seinem Faun gedient habe, ist seit Nyblom viel erörtert und ein reiches Material ist dafür beigebracht worden [1]). Mir will indes scheinen, daß die Fragestellung in dieser Form zuletzt doch nicht entscheidend ist. Denn es läßt sich Sergels Verhältnis zu seinen antiken Vorbildern allgemein dahin bezeichnen, daß er in der Regel wohl ein bestimmtes, im Altertum ausgebildetes Motiv oder auch ein einzelnes Werk zum Ausgangspunkte wählt, bei der weiteren plastischen Entwicklung

(1) Vgl. Nyblom, 21; Brising, 66; Kruse, Sergels Teckningar. Del I, Einleitung.

Digitized by Google

Joh. Tob. Sergel: Modell zum Diomedes.

Joh. Tob. Sergel: Modell zu Mars und Venus.

Zu: Albert Dresdner, Johann Tobias Sergel.

Digitized by Google

Digitized by Google

und Durcharbeitung des Entwurfes aber auch noch allerlei andere antike Motive und Formgedanken heranzieht und sie in die Konzeption einschmilzt. Entscheidend bleibt, daß diese Einschmelzung meist so vollzogen wird, daß die an der Entstehung der Komposition beteiligten Elemente nur noch als allgemeiner Formcharakter oder als Anklang erkennbar werden, und daß Sergels Hauptschöpfungen zuletzt doch alle aus einer selbständigen und organischen plastischen Vorstellung erwachsen sind. Auf den Faun angewandt bedeutet dies, daß man darin wohl formale und Charakterzüge verschiedener antiker Faunstypen, teils deutlicher, teils verdeckter, finden kann, daß er aber schließlich und hauptsächlich eben Sergels Faun ist und bleibt.

Es gibt zu diesem Bildwerke Vorstudien in Gestalt von zwei Rötelzeichnungen[1]), die von dem ausgeführten Modelle in bemerkenswerter Weise abweichen. Auf dem einen Blatte schwebt das linke Bein des Fauns, auf irgend etwas gestützt, frei in der Luft; auf dem andern hat Sergel daran gedacht, ihn den linken Arm weit nach rückwärts ausstrecken zu lassen — eine Gebärde, die an die des „Verzweifelten Achilleus" erinnert. Beide Bewegungsmotive würden den idealen Raumbereich des Bildwerks durchstoßen, und in seinen Rhythmus starke exzentrische Akzente eingelegt haben. Das vollendete Werk zeigt eine andere Redaktion. In Sergels Faun ist die „ideale Reliefwand" gewahrt. Alle Formen sind in klaren Relationen in der Vorderansicht ausgebreitet. Die Gliederung der plastischen Masse erfolgt nicht durch starke Aushöhlungen, sondern durch feine, einander aufnehmende und deutende Verschiebungen. Licht und Schatten finden nicht Gelegenheit, einwühlend einzudringen, sondern sie spielen in zarten, gleitenden Nüancen über den ganzen Körper hin. Die Gestalt wird nicht in den Raum hineingedrängt, sondern als geschlossene plastische Erscheinung von ihm abgesondert. Der rhythmische Aufbau der Figur beruht nicht auf der Verwendung gegensätzlicher Bewegungsmotive, sondern er ist in einem einheitlichen Rhythmus durchgeführt, der in gleichmäßigem Flusse vom erhobenen Oberkörper bis zu den Fußspitzen niederströmt und sich in einem in sich geschlossenen Umrisse rundet. Vergleicht man das vollendete Werk mit den Vorstudien, so kann man wohl verstehen, was Sergel meinte, wenn er „die wahre Bewegung" in der Natur suchte, in der Antike aber „die Regel in den Künsten" sah[2]): er ging aus von einem lebhaften Bewegungsmotive, das er dann an antikem Vorbilde plastisch disziplinierte; seine künstlerische Phantasie wurzelte im Rokoko, seine künstlerische Intelligenz hielt sich an die Antike. Der Vorgang ist, wie sich noch zeigen wird, für Sergel typisch. Eben durch dies Verfahren behauptet sein Faun auch den antiken Vorbildern gegenüber seine Selbständigkeit. Kein Werk des Altertums steht ihm so nahe, wie der im Vatikan aufbewahrte, zum Teil ergänzte Torso eines trunkenen Fauns aus grünem Basalt[3]). Aber durch die Abweichungen, die Sergels Werk aufweist (der herabhängende Arm, der hintenüber gebogene Kopf, die malerische Behandlung der Unterlage usw.) ist die Masse gelockert, der Umriß freier bewegt; und der formalen Umredigierung des Motivs entspricht die Umstellung in der Auffassung des Charakters. Denn während der vatikanische Faun, überwältigt vom Weine und vom Schwärmen durch Wald und Feld, erschöpft und schwer dem Schlafe anheimgefallen ist, schwebt

(1) Veröffentlicht bei Kruse, a. a. O., Blatt VI 1 und VI 2.

(2) Siehe oben und Sergelska Bref, S. 29.

(3) Reinach, Répertoire de la Statuaire grecque et romaine I, 405. Vgl. Helbig, Führer I, 303 und Braun, Die Ruinen und Museen Roms, S. 478.

Digitized by Google

der Sergels zwischen Schlaf und Wachen. Seine Züge besonnt ein glückliches Lächeln, der Abglanz genossener oder die Vorfreude künftiger Seligkeiten. Er mag sich vielleicht eben zum Schlummer hinstrecken oder er mag auch nach bereits genossener Ruhe zu neuen Freuden erwachen: jedenfalls ist seine Gestalt elastisch, zu augenblicklichem Aufschnellen bereit, ein Bild unverbrauchter Genußkraft; die Glieder sind leicht gelöst, doch nicht dem Willen entzogen; und eben aus diesem Wechselspiele von Anspannung und Entspannung entspringt der feine Lebensstrom, der die ganze Gestalt durchkreist. Das antike Vorbild ist mit einem eigenen und frischen Naturgefühle erneuert, das Funktionelle des Körpers ist sicher und überzeugend ausgesprochen, die Formen sind geschmeidig und fein, mit einem unverkennbaren Wohlgefühle an Reiz und Leben der Einzelform durchgearbeitet, ihre Zierlichkeit und Delikatesse erinnert an den Rokokogeschmack, dem das Bildwerk auch durch sein Format nahe steht — der Faun ist nur etwa halblebensgroß. Aber vom Rokoko scheidet sich Sergels Schöpfung durch ihren kräftigen und gesunden Charakter, durch die zielbewußte Isolierung der plastischen Formen in der Vorderansicht und den Verzicht auf Tiefenillusion, durch die Einfachheit und Maßhaltigkeit der Bewegung; mit dem späteren reinen Klassizismus verglichen erfreut sie durch ihr liebenswürdig-frisches Naturgefühl[1]). Sie ist entstanden in einem jener glücklichen Zeitpunkte, da eine noch lebenskräftige Überlieferung sich mit einem neuen, verjüngenden Formwillen begegnet. Sergel war nicht der einzige Bildhauer, der den Zeitpunkt verstand und nutzte. Er fand einen Nebenbuhler in dem Franzosen Pierre Julion, der gleichzeitig mit ihm, von 1768 bis 1773, in Rom studierte und als Frucht seiner Studien 1779 den „Sterbenden Gladiator" vollendete[2]). Das Verhältnis dieses Werkes zur Antike ist annähernd dasselbe wie das des Fauns, und beide Arbeiten teilen sich in den Anspruch, die Vorposten der klassizistischen Bewegung in der Bildnerei zu sein. Allein Juliens „Gladiator" steht doch dem Formgefühle des Rokokos noch beträchtlich näher, und während er bei aller Tüchtigkeit der Arbeit schließlich eine typisch-akademische „pièce de réception" bleibt, hat Sergels Faun den Vorzug warmer persönlicher Beseelung. Er ist erfüllt von einem ungebrochenen und unbeschwerten Gefühle der Lust am Leben und am Genusse und erscheint so als ein Abbild der glückhaften Existenz des Künstlers zu jener Zeit, da er die freie Herrschaft über sein Talent gewann, mit sich und seiner Aufgabe einig wurde und mit tiefem Behagen sein römisches Künstlerleben genoß.

V.

Durch seinen „Faun" wurde Sergel mit einem Schlage berühmt. Das Modell erregte in Rom sogleich Aufsehen, und er erhielt zwei Aufträge auf die Ausführung in Marmor: einen von Gustav III. und einen zweiten vom französischen Gesandten in Neapel, Baron de Breteuil[3]). Sergel war glücklich; die Anerkennung, die er sich nun errungen hatte, gab ihm sein inneres Gleichgewicht wieder. Es ist wohl nicht zufällig, daß er um diese Zeit — vermutlich 1771 oder 1772 — sein Verhältnis zur französischen Akademie gelockert und von der weiteren Beteiligung an ihrer

(1) Vgl. Lange, 35.

(2) Über Julien und seinen „Gladiator": Pascal, Pierre Julien, Paris 1904, S. 26 ff. (und Gaz. des B.-Arts 3me pér. 29, S. 332) und Hautecoeur, a. a. O., 188.

(3) Das Exemplar Gustavs III. befindet sich heut im Stockholmer Nationalmuseum, das de Breteuils ist über das Luxembourg schließlich im Athenäum zu Helsingfors gelandet. S. über die Geschichte der Modelle und Ausführungen des Fauns Göthe 62; Brising 64.

Digitized by Google

Modellklasse Abstand genommen hat. Er hatte seine römischen Lehrjahre hinter sich und durfte sich als ein Meister von eigenen Gnaden fühlen; überdies war von den alten Akademiekameraden der ersten Jahre einer nach dem andern, zuletzt noch 1771 Mannlich, heimgereist. Ein neuer Kreis begann sich nun um ihn zu bilden. 1770[1]) kam der phantasievolle J. H. Füßli, 1772 der dänische Maler Nicolai Abraham Abildgaard nach Rom, denen beiden Sergel besonders nahe getreten ist; er stand ferner mit der Gruppe junger österreichischer Künstler um Füger und Zauner in Umgang, und mit den nordischen Künstlern, die nach Rom kamen, hielt er wohl sämtlich landsmannschaftliche Fühlung. Die Künstler dieses Kreises einte insofern eine gemeinsame Überzeugung, als sie sich alle zu den klassizistischen Grundsätzen bekannten; sie bilden die Zwischengeneration, die die Mengs-Winckelmannsche Zeit mit der großen Gruppe klassizistischer Maler und Bildhauer germanischer und romanischer Herkunft verbindet, die gegen und nach 1780 die Führung im römischen Kunstleben übernahm. Sergel konnte ungewöhnlich lange in Rom verweilen und rückte allmählich in Stellung und Autorität eines „alten Römers" ein; er war ein bereits anerkannter Meister und in Arbeit und Genuß ein unverwüstliches Temperament: so wurde er der natürliche Mittelpunkt und die führende Persönlichkeit in diesem Kreise, dessen Menschen und Treiben er in einer Reihe prächtiger, lebens- und humorvoller Zeichnungen geschildert hat[2]).

Alles deutet darauf hin, daß der Zeitraum von 1770 etwa bis 1774 die Höhe in Sergels Schaffen bildet. Seine Hauptwerke scheinen in ihrer Entstehung sämtlich auf diese Jahre zurückzugehen. Dem Faun folgte unmittelbar der Diomedes, der seinen Ruf bestätigte und weiter ausbreitete; es schlossen sich die beiden Gruppen „Amor und Psyche" und „Mars und Venus", sowie die Figur der aus dem Bade steigenden Venus an. Der „Diomedes" ist im Modelle wahrscheinlich schon 1772, in der Marmorausführung spätestens 1774 vollendet worden[3]); die letztere erfolgte

(1) So nach Thieme-Becker 12, 566; Göthe (S. 66) gibt 1772 an. Füßli blieb in Rom bis 1778, Abildgaard bis 1776. Was die im folgenden genannten Künstler angeht, so kam Füger 1775, Zauner 1776 nach Rom. Einer von diesen Österreichern, Hubert Maurer, hat 1776 das im Besitze der Kunstakademie zu Stockholm befindliche Bildnis Sergels gemalt; Abbildung bei Göthe 93; Looström, Tafel 7. Unter Sergels nordischen Freunden ist vor allem Jens Juel zu nennen (in Rom 1772 bis 1776), sowie der bereits früher erwähnte schwedische Maler Masrelicz, der gleichfalls während der siebziger Jahre in Rom eintraf.

(2) Hans Tietze weist im Repert. für Kunstwiss. 40, 94 auf die Existenz eines bodenständigen römischen Frühklassizismus um 1775 hin und beruft sich dabei besonders auf Pacettis Reliefs in der Villa Borghese. Da ich diese seit Jahren nicht gesehen habe, muß ich mich eines Urteils darüber enthalten. Wenn aber Tietze die Frage nach den Einflüssen aufwirft, die an der Entstehung dieses römischen Frühklassizismus beteiligt gewesen sein mögen, und hierbei vermutungsweise auf Trippel hindeutet, so wird doch, wie mir scheint, zu erwägen sein, ob hier nicht Sergel als Glied in die Entwicklungsreihe einzusetzen ist. Nachzuweisen ist sein Einfluß allerdings nicht. Aber er hat seit der Vollendung des „Fauns" (1770) unzweifelhaft in Rom die Stellung eines führenden Bildhauers eingenommen; er ist der erste gewesen, der dort anerkannte und bewunderte klassizistische Bildwerke geschaffen und gezeigt hat; daß er auf den ihm befreundeten, jüngeren und beträchtlich später (1776) in Rom eingetroffenen Zauner Einfluß ausgeübt hat, ist doch als natürlich und wahrscheinlich anzunehmen, und man wird daher kaum umhin können, Sergels Anteil an der Entstehung des Frühklassizismus in Anschlag zu bringen. Daß er bisher allgemein unbeachtet geblieben ist, gehört zu Sergels geschichtlichem Schicksale.

(3) Anfang 1772 sah der schwedische Reisende J. J. Björnstätt in Rom den Diomedes in Sergels Werkstatt in Arbeit; vgl. seine „Resa till Frankrike, Italien etc." I, Stockh. 1780, S. 320, Deutsche Ausg., Leipzig und Rostock 1780, II 6. Die Angabe Langes, S. 37, daß Sergel den Diomedes in

Digitized by Google

auf Bestellung eines Lords Talbot; da aber der Marmor in England verschollen ist, so beruht die Würdigung des Werkes auf den vorbereitenden Originalmodellen im Stockholmer Nationalmuseum und auf dem Exemplar in Gips im Besitze der dortigen Kunstakademie, der mit der Jahreszahl 1774 bezeichnet ist. Dargestellt ist der griechische Held, wie er das erbeutete Palladium im linken Arme davonträgt, und zwar in einem Augenblicke, wo er sich verfolgt glaubt und angespannt zum Widerstande bereit ist. Ursprünglich (s. Abb.) gibt Sergel ihn in eiligem Laufe stockend, der rechte Arm und das rechte Bein holen kräftig aus, die Masse ist daher lebhaft gelockert, das Haupt ist mit einem Ausdrucke kühner Entschlossenheit nach aufwärts gewandt. Im Fortgange der Arbeit aber wird die Gestalt durch Heranziehung von Bein und Arm zusammengenommen, der Umriß daher verdichtet, und die Figur in einen geschlossenen Raumblock eingesetzt, das Tempo des Schreitens wird verlangsamt, das Ganze der plastischen Erscheinung wird entschiedener frontal orientiert, der Kopf wird stark zur Seite gedreht, gleich als ob Diomedes sich nach seinen Verfolgern umsähe, und der Bewegung auf diese Weise ein retardierendes Gegenmotiv gegeben. Als Vorbild mag Sergel, wie Brising wahrscheinlich gemacht hat, den damals in der Villa Albani, jetzt in der Münchener Glyptothek (Nr. 304) aufbewahrten Diomedes benutzt haben, aber während er das Motiv zu Anfang etwa im Sinne der Dioskuren vom Monte Cavallo auffaßte, hat er es weiterhin dem Typus des belvederischen Apolls angenähert, dessen Formideal in dem Gipsabgusse unzweifelhaft fühlbar ist. Die Entwürfe sind frischer, temperamentvoller, dramatischer, doch nicht ohne einen leichten Hauch von theatralischem Pathos; die Schlußfassung ist gelassener, geschlossener, sorgsam ausgewogen und offenbar bestrebt, das Genrehafte zu vermeiden. Auch in der Behandlung der Körperformen wird ein Wandel erkennbar, der dann in Sergels weiteren Schöpfungen sich immer stärker geltend macht, indem er, an antiken Vorbildern geschult, danach strebt, das Typische im Formcharakter zu betonen, die Flächen breiter und größer aneinanderfügt und so das belebte Spiel der Oberfläche monumental zu stilisieren sucht. Man wird wiederum darauf geführt, daß Sergel eine ursprünglich dem Barockempfinden eng verwandte Konzeption bewußt nach der Antike umredigiert hat. Dabei ist es ihm gelungen, einen für seine Zeit neuen Typus heldenhafter Männlichkeit zu schaffen, indem das Übersteigert-Pathetische und das Sinnlich-Weichliche der Barock- und Rokokohelden ausgetilgt erscheint. Von diesem Diomedes führt eine Linie zum Perseus Canovas, eine andere zum Jason Thorwaldsens.

Vor neue Probleme sah Sergel sich gestellt, als er zum ersten Male eine große Gruppenkomposition in Auftrag erhielt. Der Auftrag stammte von Ludwig XV., der für die Dubarry eine Gruppe „Amor und Psyche" bestellte, aber durch den Tod des Königs (1774) wurde die Bestellung hinfällig. Danach ist es wahrscheinlich, daß Sergel vor 1774 mit der Arbeit begonnen und jedenfalls das erste Modell fertiggestellt hat; eine spätere Äußerung des Künstlers, sowie eine römische Zeichnung Füßlis, die ihn bei der Arbeit an der Gruppe zeigt, lassen vermuten, daß er noch in Rom, vielleicht um 1776—77, mit der Marmorausführung begonnen hat[1]), aber erst ein gutes Jahrzehnt später hat Sergel, nachdem Gustav III. von Schweden die Bestellung übernommen hatte, das Werk in Stockholm vollendet: 1787 war es

Bronze ausgeführt habe, geht auf eine wohl als Schreibfehler anzusehende Angabe in Sergels Autobiographie zurück und findet jedenfalls sonst durch nichts Bestätigung. Vgl. hierzu Göthe, S. 64.
(1) S. Göthe, S. 70; Brising, 104. Füßlis Zeichnung bei Göthe, 67.

Digitized by Google

Joh. Tob. Sergel: Amor und Psyche. Marmor.

Joh. Tob. Sergel: Denkmal Gustavs III. in Stockholm.

Zu: Albert Dresdner, Joh. Tobias Sergel.

Digitized by Google

Digitized by Google

fertig, an letzten Einzelheiten hat Sergel sogar noch bis 1789 gearbeitet. Gustav III wollte die Gruppe in einem Tempelchen im Parke seines Schlosses Haga aufstellen, zu dem er Desprez einen Entwurf machen ließ[1]), indes ist dieser Plan nie zur Ausführung gekommen, und noch bei Sergels Tode hat die Arbeit in seiner Werkstatt gestanden, um von da ins Nationalmuseum überzusiedeln. Doch schon von der Werkstatt aus hat sich ihr Ruf verbreitet; „Amor und Psyche" wurde das berühmteste Werk des Meisters, er mußte mehrere Wiederholungen in kleinerem Formate davon anfertigen, und noch heut genießt es eine Bewunderung und Beliebtheit wie keine andere seiner Schöpfungen.

Mochte das Thema von Paris aus gestellt oder von Sergel selbst vorgeschlagen sein, jedenfalls gehörte es schon von altersher zum gangbaren Motivenvorrate der Bildnerei. Allein es ist für Sergels aufs Dramatische und Energische gerichtete Temperament bezeichnend, daß er nicht das bekannte Motiv der zärtlich-idyllischen Vereinigung Amors und Psyches, sondern einen tragisch bewegten Vorgang aus der Handlung des alten Märchens, nämlich den Augenblick wählte, wo Amor nach der nächtlichen Entdeckung der neugierigen Psyche im Begriffe steht, sie zu verlassen[2]). Für die Psyche benutzte er von vornherein das Vorbild der sogenannten kauernden Venus, die er in eine knieende Gestalt verwandelte. Wäre von seiner Arbeit an dieser Gruppe zufällig nichts übrig geblieben, als das erste, in gebrannter Erde ausgeführte Modell des Stockholmer Nationalmuseums, so würde man kaum Bedenken tragen, dies Sergels früher besprochenen römischen Klein-Terrakotten zuzuweisen. Ein Überschuß von Affekt ist hier genreartig verarbeitet. Psyche klammert sich schreiend an Amor an, dessen Gesichtsausdruck man am ehesten als den eines trotzigen Schmollens bezeichnen dürfte. Ihr reifentwickelter Körper steht in merkwürdigem Gegensatze zu der jungenhaften Erscheinung des Gottes. Ein weiter Weg führt von diesem ersten Entwurfe zu der endgültigen Gestaltung des Werkes. In dieser ist Amor im Anschlusse an den Eros von Contocelle gebildet und hat damit ein wesentlich reiferes und göttlicheres Gepräge gewonnen. Ein Zug echter Tragik ist in die Komposition eingegangen: Psyche in stummer Verzweiflung, Amor voll trauriger, doch unerschütterlicher Entschlossenheit; die Ehestandsaffäre des ersten Modelles ist in einen Vorgang von schicksalhaftem Ernste umgesetzt, und man wird in dieser ethischen Neueinstellung, in dieser Übertragung des Motivs aus dem genrehaft Spielenden ins Bedeutende, ja Heroische einen Einsatz der neuen Gesinnung sehen dürfen. Formal ist „Amor und Psyche" dasjenige unter Sergels Großwerken, in dem die Kreuzung der sein Schaffen beherrschenden Stilelemente am augenfälligsten sich vollzieht. Die warme Anmut der Gruppe, die sich in Psychens Gestalt bis zu blühender Sinnlichkeit raffiniert, der in weichen Windungen sich aufschraubende weibliche Körper, die geistreiche Asymmetrie der Komposition, die rationale Ordnung und Abstimmung einer reichen Fülle gegensätzlicher Bewegungsmotive: alle diese Eigentümlichkeiten der Arbeit weisen sie dem Rokoko zu, und es gibt unter Sergels Hauptwerken keines, in dem er sich diesem Stile so weit hingegeben hätte, wie in Amor und Psyche. Und doch ist der Formcharakter auch dieser Gruppe zu einem guten Teile von klassizistischen Anschauungen durchsetzt. Um dies zu erkennen, muß man sich allerdings darüber klar werden, daß die Gruppe nicht als Frei- und Rundbildwerk im

(1) Abgebildet bei Brising, S. 105.

(2) Nach einer aus der Sammlung Borghese stammenden Gruppe des Louvres (Nr. 536; s. Reinach, Répert. des Statuaire I, 134) zu urteilen, scheint dies Motiv dem Altertume nicht fremd gewesen zu sein.

Digitized by Google

Sinne des Barocks in die Raumtiefe hinein gebaut, sondern daß auch sie frontal zusammengeschlossen ist. In dieser Hinsicht ist die Auffassung der schwedischen Forschung meines Erachtens zum Teil fehlgegangen; doch weist schon die ursprünglich in Aussicht genommene, sicherlich unter Sergels Beteiligung oder doch wenigstens Zustimmung festgesetzte Art der Aufstellung des Bildwerks in Desprez' rechteckigem (oder quadratischem) Tempelchen darauf hin, daß der Meister es dem Beschauer in der achsialen Vordersicht gezeigt zu sehen wünschte[1]). In dieser sind die Formen so geordnet und verteilt, daß alle funktionellen Werte der Komposition sich restlos aussprechen und deuten; sie vereinigen sich zu geschlossener Darstellung in einer Fläche, deren Rückwand durch das mächtige Flügelpaar Amors nachdrücklich betont ist (man vergleiche etwa, in wie völlig anderem Sinne Bouchardon in dem Amor mit der Keule des Herkules im Louvre dies Motiv ausgenutzt hat). Eine Nötigung des Auges, die Gruppe zu umwandern und sie sich nacheinander in ihrer räumlichen Anordnung und Ausdehnung zu eigen zu machen, ist nicht gegeben. Sorgfältig hat Sergel die Formen eng aneinander gebunden und es vermieden, sie durch Raumeinfüllung zu lockern. Der ideale Raumblock ist fest gewahrt; nirgends drängt die Form über seine Grenzen hinaus; die Asymmetrie der Gruppenhälften ist mit vorsichtiger und feiner Berechnung ausgewogen. So kann man gerade an dieser Schöpfung in lehrreicher Weise beobachten, wie streng Sergel seine Formanschauung in antikisch-klassizistische Zucht zu nehmen bestrebt war.

Die zweite Großgruppe der römischen Zeit, Mars und Venus, zeigt ihn in dieser Anschauung wesentlich gefestigt. Über ihre Entstehungsgeschichte weiß man nur so viel, daß Sergel auf Bestellung eines „Chevalier Neikt", vermutlich eines Engländers, das Modell noch in Rom vollendet hat. Der Besteller starb, die Arbeit blieb liegen, und erst viel später, 1812, wenige Jahre vor seinem Tode, stellte der Künstler ein Marmorexemplar für den schwedischen Grafen de Geer fertig, das aus dessen Familie unlängst in den Besitz des Stockholmer Nationalmuseums übergegangen ist. In bezug auf Energie und Frische der Formbehandlung wird der Marmor jedoch bei weitem übertroffen von dem gleichfalls im Nationalmuseum befindlichen Modelle (s. Abb.), das mit Sergels ganzem Feuer durchgeführt ist und an Kraft, Freiheit und Schwung der Formensprache wohl überhaupt die erste Stelle unter seinen Schöpfungen verdient. Das Motiv ist Mars, der im Begriffe steht, die ohnmächtig gewordene Venus aus dem Kampfgetümmel zu entführen. Von antiken Vorbildern ist auf die bekannte Gruppe des Galliers mit seinem Weibe hingewiesen worden; in erster Linie hat sich Sergel jedoch offenbar an der Pasquino-Gruppe inspiriert. Was er aus ihr entwickelt hat, ist als eine durchaus selbständige Schöpfung anzusprechen. Er hat die schlanke pyramidale Komposition des antiken Bildwerks in ein kraftvolles Rechteck umgebaut, die dort räumlich durchsetzte plastische Masse in einen festen Block eingespannt, der Gruppe Volumen gegeben, den Formenaufbau aus der mächtigen Fläche des männlichen Körpers entwickelt. Gegen die das ganze Bildwerk stützende und beherrschende Wucht dieser Fläche ist die flüssig und elegant geführte Diagonale der weiblichen Gestalt ausgespielt, deren Kopf den sonst streng geführten Umriß in schwingende Be-

(?) Wiedergegeben bei Göthe, 69, Brising, 99.

(1) Es ist wohl als eine Folge der irrigen Auffassung der Gruppe durch die schwedischen Forscher anzusehen, daß die gebräuchlichste Aufnahme der Gruppe sie in seitlicher Ansicht zeigt. Auch die beigegebene Abbildung ist nach dieser Aufnahme hergestellt und daher leider irreführend. Die richtigere Aufnahme bei Looström, Tafel 4.

Digitized by Google

wegung versetzt. Der umgreifende linke Arm, das vorgesetzte rechte Bein des Mars wirken als nachdrückliche plastische Werte; der girlandenartig sich schlingende Faltenbausch des Gewandes der Venus bringt ein feines Moment der Irrationalität in die mit vollkommener Beherrschung durchgeführte Ordnung der Formen, deren kluge Berechnung durch die an keinem Punkte stockende, das ganze Werk durchströmende Energie der Empfindung mit persönlichem künstlerischen Leben erfüllt wird. Den Gegensatz zwischen männlichen und weiblichen Formen, der gewissermaßen potenziert ist durch die Kontrastierung von entschlossener Tatkraft und hilfloser Ohnmacht, hat Sergel im ganzen wie in allen Einzelheiten sehr lebensvoll und mit starker plastischer Spannung durchgefühlt und durchgeführt: wuchtig stemmt sich Mars auf, indes der Körper der Venus willenlos in den Gelenken hängt; seine nervigen Hände greifen fest zu, während ihr schöner, weicher Arm schlaff herabfällt; ihr Kopf sinkt gleich einer geknickten Blume zur Seite, das energiegeladene, behelmte Haupt des Gottes krönt die Gruppe mit wuchtigem Akzente. In der Darstellung athletisch-heroisch gesteigerter Männlichkeit hat Sergel nichts Vollendeteres und Überzeugenderes geschaffen als den Mars, und er hat so seinen Anteil an der Ausbildung eines Typs, den die klassizistische Plastik mit besonderer Vorliebe entwickelt und verwertet hat. Dagegen bekunden Typus und Formbehandlung der Venus, ebenso wie die der Psyche, daß Sergel sich in der Darstellung der Frau nie ganz vom Rokokogeschmacke hat ablösen können. Immer gibt er ihr die gefälligen Formen, die schmelzende Grazie, die süße und kokette Sinnlichkeit, das blühende Fleisch. Er sah das Weib nicht heroisch, sondern erotisch, und für die strengeren Frauentypen, die ihm der antike Vorbildervorrat bot, scheint er kein Interesse gehabt zu haben. Auch die im Entwurfe auf die römische Zeit zurückgehende, in Marmor aber erst gegen 1785 ausgeführte Figur der aus dem Bade steigenden Venus hält sich in derselben Sphäre; sie erinnert in ihrer kokett bewegten Haltung und ihrem erotischen Reize noch mehr an Clodion als an das Vorbild der mediceischen Venus. (Schluß folgt.)

Digitized by Google

ZUR KENNTNIS RIEMENSCHNEIDERS

DER HEROLDSBERGER CRUCIFIXUS — R. ALS STEINBILDHAUER — DER CHRISTUSKNABE AM LORENZ-VON-BIBRADENKMAL

Mit sieben Abbild. auf drei Tafeln in Lichtdruck

Von W. v. GROLMAN

Im Jahrgang 1910 der Monatsh. f. Kunstw. hat Vöge den Crucifixus zu Heroldsberg bei Nürnberg kurz besprochen (S. 242) und sich mit Recht gegen Hampe gewandt, der in seiner Kritik der Daunschen Knackfuß-Monographie (Monatsh. d. Kunstw. Lit. II, 66) dem Autor einen Vorwurf daraus machte, daß er diesen „vielleicht bedeutendsten Crucifixus, den Veit Stoß geschaffen hat, ein ergreifendes Werk voll starker und tiefer Empfindung unbeachtet gelassen" habe. Demgegenüber erklärt Vöge, daß dieses Werk „nach Empfindung und Stil in der Art des Riemenschneider und vielleicht von dessen Hand ist", es sei eine edle Schöpfung und dem Crucifixus im Kaiser-Friedrich-Museum in der Modellierung des Nackten überlegen. Ich hoffe im Folgenden beweisen zu können, daß das Werk tatsächlich von niemand anders als von Riemenschneider sein kann und auch eine eigenhändige Arbeit darstellt, obwohl es unbegreiflicherweise von den beiden Biographen Riemenschneiders Tönnies und Weber nicht einmal erwähnt wird. Im übrigen sollte man es kaum für möglich halten, daß jemandem, dem auch nur entfernt eine Idee von der Kunst der Stoß und Riemenschneider aufgegangen ist, eine Verwechslung ihrer Autorschaft unterlaufen könnte; ja, wer nur einen einzigen Kruzifixus von Stoß gesehen hat, sollte dagegen gefeit sein, den in allen Einzelheiten typischen Riemenschneider zu Heroldsberg dem Stoß zuschreiben zu wollen. Größere Gegensätze sind gar nicht denkbar. Stoß ist stets kraftvoll und dramatisch bewegt, entsprechend dem Feuergeist, der in dieser ebenso unruhigen wie vielseitigen Natur wohnte und dem ein stilles, gottergebenes Leiden und Dulden, wie es für die meisten Spätgotiker und für keinen mehr als Riemenschneider typisch ist, völlig fremd war.

In den Frühwerken sehen wir ihn den Spuren tiefster seelischer und körperlicher Qual mit einer fast grausamen Akribie nachgehen, so in dem erschütternden, jetzt mit einer Dornenkrone aus der Barockzeit versehenen Kruzifix der Krakauer Marienkirche und dem diesem nahestehenden, darum auch zeitlich — wie Loßnitzer schon betonte — in seine Nähe zu rückenden Crucifixus der Lorenzkirche, oder dem aus der Spitalkirche in das Germanische Museum gekommenen, den man freilich nicht in der nach der süßlichen modernen Bemalung gemachten Aufnahme, sondern in der noch am alten Ort von Daun (Knackfuß-Monogr., Abb. 88) genommenen, bzw. in der Detailaufnahme des Kopfes, wie ihn die Wiesbadener Sammlung enthält, studieren muß. Etwas gemildert ist diese Auffassung in dem schönen, kürzlich von Franz Heege im Tiroler Schlosse Matzen entdeckten Gekreuzigten[1]). Nicht weniger erregt dagegen als die Stimmung der Frühwerke ist trotz aller Gegensätzlichkeit die des großartigen Christus der Sebalduskirche, wo das sieghaft erhobene stolze Haupt die beginnende Renaissance anzeigt (vgl. Loßnitzer). Stoß ist überhaupt ein Künstler, der, obwohl er formal nie recht aus der Gotik herauskam, doch durch seine selbstbewußte Männlichkeit im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen im Seelischen der Renaissance innerlich merk-

(1) Abb. in The Sphere, Heft vom 3. April 1920.

Digitized by Google

würdig nahe stand. In meiner Arbeit „Zur Würdigung des Veit Stoß" (Monatshefte für Kunstwissensch. 1919, 12, 1920, 1) habe ich gelegentlich der Analyse des Himmelfahrtreliefs vom Krakauer Altar und des von fremder Hand herrührenden Pfingstwunders ebenda hierauf schon ausführlicher hingewiesen; es sei auch noch der dort abgebildete Christus aus der Kreuzabnahme herangezogen, der ebenfalls schon in der ganzen Stimmung etwas Renaissancemäßiges besitzt.

Nun gar die Aktbehandlung: Bei Veit Stoß schärfstes, durchaus naturalistisches, Studium der Anatomie, das wir von dem zwar überaus mageren, trotzdem aber vorzüglich proportionierten und in den kleinsten Einzelheiten anatomisch und physiologisch verstandenen Krakauer Akte bis zu dem vornehmen, bei allem Reichtum an Details bereits ganz einheitlich gesehenen Körper des Sebalder Werkes verfolgen können; in Heroldsberg dagegen ein Akt von schlechten Verhältnissen mit dem überlangen gotischen, in der Taille eingezogenen Oberkörper, dem anatomisch verbildeten Brustkorb usw., alles im schärfsten Gegensatz zu den breitbrüstigen, schön gebildeten, von gotischer Einschnürung und Proportion völlig freien Oberkörpern der Stoßschen Akte. Auch das funktionelle Verständnis für die Muskulatur der Extremitäten, besonders der Arme, steht hinter dem der Stoß-Akte zurück. Bleibt noch das Lendentuch: Hier ist in der Tat eine Verwandtschaft mit Stoßschen Formen vorhanden, aber die große Unruhe und die Stoßschen „Ohren", an die man erinnert hat, finden sich genau so auf vielen der bekanntesten Werke des Riemenschneider, der eben hier unter dem Einfluß des großen Nürnbergers steht.

Was mich jedoch heute in erster Linie zu diesen Mitteilungen anregt, das ist die Beobachtung, daß wir in einem der bekanntesten Gekreuzigten des Riemenschneider, nämlich in dem des Detwanger Altars, geradezu eine wortgetreue Wiederholung des Heroldsberger besitzen. Die Gegenüberstellung der beiden Abbildungen überhebt mich fast eines eingehenden Beweises. Man findet hier genau den gleichen Kopf mit der unverkennbaren langen Schnupfennase, der niederen Stirn und der eigenartigen Bildung des Rumpfes, der nur in der Taille schon weniger eingezogen ist und etwas bessere Längenverhältnisse besitzt, aber in der Art seiner Formgebung, besonders der Modellierung der Rippen ganz mit dem Heroldsberger übereinstimmt. Dann beachte man die Hand- und Fingerstellungen, sie wiederholen sich auf beiden Werken bis ins einzelne; ebenso übereinstimmend ist die Modellierung der unteren Extremitäten mit der sogleich in die Augen fallenden scharfen Furche, die nach innen und oben die rechte Kniescheibe begrenzt. Weiterhin wiederholt das Lendentuch des Detwanger Werkes alle einzelnen Motive des Heroldsberger, wobei nur zu beachten ist, daß der am linken Oberschenkel herauskommende Zipfel in Detwang kurz abgebrochen ist. Dagegen findet man den an der linken Hüfte über den querliegenden Teil herauskommenden Bausch des Heroldsberger in noch etwas stärkerer Ausbildung auch in Detwang. Endlich ist die Art, wie das Lendentuch mit der schräg von rechts oben nach links unten ziehenden Kante um die Hüfte gewickelt ist, in beiden Fällen die gleiche.

Durch diesen Nachweis der völligen Übereinstimmung des Detwanger und Heroldsberger Christus ist nun zugleich eine Datierung für letzteren gefunden; er gehört jedenfalls in die nächste Nähe des um 1500 entstandenen Detwanger Werkes, und zwar muß er diesem vorausgegangen sein, wie namentlich die oben genauer geschilderte, noch viel gotischere Formgebung des Brustkorbes beweist. Untersuchen wir daraufhin die übrigen Gekreuzigten Riemenschneiders, so können wir uns leicht überzeugen, wie der Brustkorb in den späteren Werken allmählich

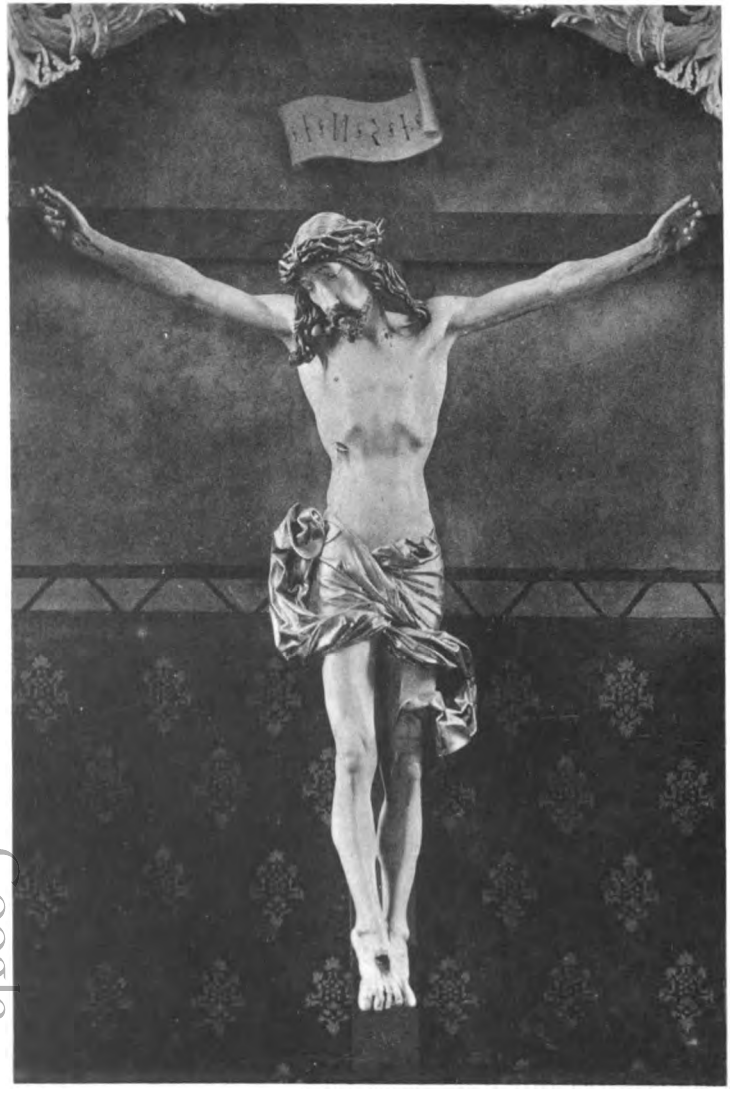
Digitized by Google

immer breiter wird, während zugleich auch die Muskulatur des Bauches und der Rippen mit tieferem Verständnis erfaßt ist. Belege bilden der treffliche kleine Darmstädter Crucifixus im dortigen Museum, den Tönnies um 1505 ansetzte, und der vielleicht bedeutendste, den der Künstler geschaffen hat, in der Pfarrkirche zu Gerolzkofen (nach Tönnies 1505—10, u. E. wahrscheinlich dem letzteren Datum näher stehend als den ersteren), endlich der Crucifixus des Würzburger Bürgerspitals, der bei geringerer Modellierung in der Formgebung dem vorigen sehr nahe steht, aber im Seelischen auch nicht entfernt an ihn heranreicht (nach Tönnies etwa 1510—15).

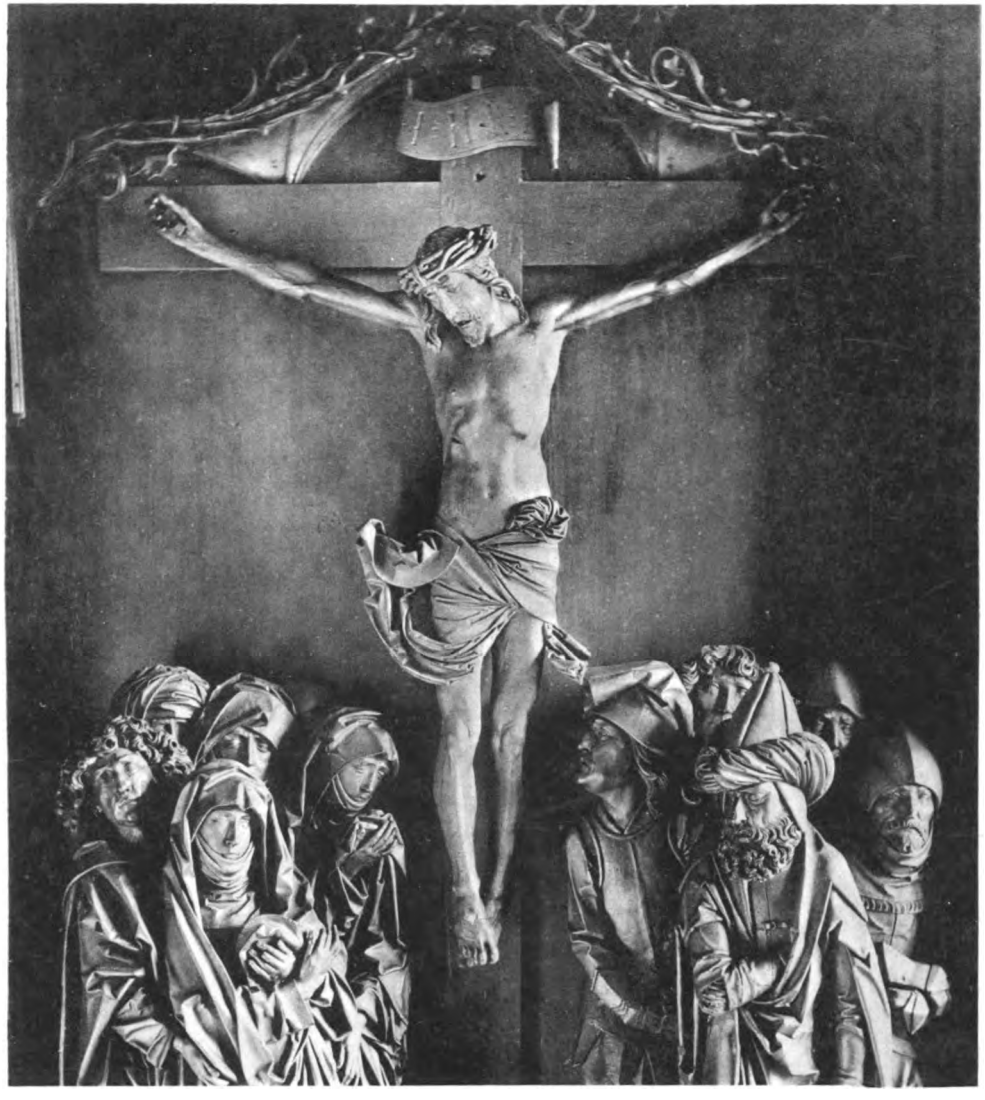
Trotz der großen Befangenheit in der Körperbildung des Heroldsberger wird man diesem aber vor dem Detwanger den Vorzug geben müssen. Wenn Bode von letzterem in seiner Geschichte der deutschen Plastik sagte, er sei „durch den edlen Ausdruck des hehren Hauptes, die glücklichen Verhältnisse und die weiche Behandlung des Körpers, die Anordnung des in große Falten gelegten Schurzes eine der edelsten Darstellungen des Gekreuzigten in der deutschen Kunst", so muß ich gestehen, daß mir dieses Urteil des verehrten Mannes unverständlich ist, und ich glaube, daß die große Detailaufnahme der Wiesbadener Sammlung nicht dazu beitragen wird, es zu befestigen; auch haben wir seit dem Erscheinen des Bodeschen Werkes in den Gekreuzigten des Nikolaus von Leiden und Hans Seyfer tiefere, in denen des Stoß weitaus mächtigere Darstellungen dieses Gegenstandes kennengelernt bzw. erkannt. Das Prädikat „hehr" dürfte überhaupt zur Charakterisierung Riemenschneiderscher Geschöpfe äußerst selten in Frage kommen; der Detwanger Crucifixus aber scheint mir von allen Christusgestalten des Meisters ihm am fernsten zu stehen. Auf mich machten sowohl das Original wie die verschiedenen Aufnahmen, ich möchte sagen, immer einen etwas kleinlichen, verstimmten Eindruck, jedenfalls fehlt dem Detwanger das durchaus tief Ergreifende, Feine, freilich auch nichts weniger wie Hehre des Heroldsberger Christus. Der vielleicht durch Großzügigkeit der Formen am ehesten diesem Begriffe sich nähernde Christus Riemenschneiders ist der ganz auf die Frontansicht berechnete — wie schon die prachtvolle symmetrische Anordnung der Mantelfalten zeigt —, leider aber oft in halber Seitenansicht aufgenommene Heiland mit der Weltkugel von der Marienkapelle, der jetzt im Würzburger Dom aufgestellt ist; er hat in der Tat etwas in hohem Grad Feierlich-Erhabenes. Ihm nähert sich in der Auffassung der Christus des spätesten Werkes, des Maidbronner Reliefs, von welchem ich hier die Photographie eines Gipsabgusses wiedergebe, den ich im Germanischen Museum zwischen zwei weiteren Abgüssen aus dem gleichen Werk fand, ohne daß man dort wußte, was sie darstellten. Selbst auf der trefflichen Stoedtnerschen Aufnahme des Originals kommt der Christuskopf lange nicht so zur Wirkung, er hat auf dieser wieder etwas von dem Allzuschmächtigen der Riemenschneiderschen Gestalten an sich. Merkwürdigerweise zeigt auch die Körpermodellierung dieses Spätwerkes wieder die gotische Schmächtigkeit der frühesten Arbeiten, freilich ohne die gotische Einschnürung der Taillengegend, die vielmehr ganz normal gesehen ist. Auch die Wiedergabe der Johannesmaske dürfte von Interesse sein, zumal auf den Photographien des Reliefs man den Kopf nicht wie hier in der Vorderansicht zu sehen bekommt.

Das Maidbronner Relief, das trotz seiner fatalen Kompositionsschwächen allein wegen der groß gesehenen prachtvollen Hauptgruppe zu den bedeutendsten Schöpfungen Riemenschneiders zählt, ist in Stein gearbeitet. Die Popularität und der Ruhm des Meisters ruhen jedoch anscheinend auch heute noch vor

Digitized by Google



Riemenschneider: Crucifixus vom Delwanger Altar.
Photogr. Lasius, Rothenburg o. T.



Riemenschneider: Crucifixus in Heroldsberg
Photo F. Schmidt Nachf., Nürnberg, Burggrafenstr. 2

Digitized by Google

Digitized by Google

allem auf den Schöpfungen des Bildschnitzers. Bode hat seinerzeit bekanntlich sogar die Taubergrundwerke einem besonderen Meister zuschreiben zu müssen geglaubt, da sie für Riemenschneider zu gut seien, die Steinwerke des Meisters aber waren auch schon damals als Arbeiten seiner Hand erkannt. Demgegenüber muß ich auf Grund vieljährigen Umgangs mit den über 100 großen Aufnahmen der Wiesbadener Sammlung und genauer Kenntnis der meisten der Originalwerke bekennen, daß ich den unbedingten Eindruck der Superiorität des Steinwerkes gewonnen habe, das auch, wenn man nicht nur die Stücke zählt, sondern zugleich die Größe der einzelnen Figuren und den Reichtum an Details beachtet, keineswegs an Umfang allzusehr hinter dem Werk des Holzschnitzers zurücksteht. Greifen wir nur die wichtigsten Arbeiten heraus, so zählen wir in chronologischer Folge: Die Adam-und-Eva-Gruppe von der Marienkapelle, den Scherenberg des Würzburger Doms, den Ritter von Schaumberg in der Marienkapelle, Christus und die Apostel, jetzt im Dom, das Kaiser Heinrich-Grab — zwei lebensgroße Figuren und fünf Reliefs enthaltend — die Dorothea von Rieneck, die Frankfurter Madonna, den Trithemius in der Neumünster Kirche und das große Maidbronner Relief mit der Grablegung. Sie alle sind mit ganz vereinzelten Ausnahmen — eigentlich gehört hierher nur der Nikodemus des letztgenannten Werkes — frei von der oft so unangenehmen Beschränktheit und engherzigen Spießigkeit, die viele männliche Figuren des Künstlers entstellt, wie von der schwächlichen Geziertheit nicht weniger seiner weiblichen Gestalten. Auch wird man niemals bei den Steinwerken die schematische Bildung des viel zu kleinen, ausdruckslosen oder süßsäuerlichen Mündchens finden, das namentlich bei den weiblichen Holzfiguren oft so unangenehm auffällt, aber auch bei Männern nicht selten getroffen wird. Es genügt in dieser Beziehung eine im übrigen so starke Arbeit wie den Evangelisten Matthäus in Berlin zu nennen. Man wird nicht fehlgehen, wenn man die Ursache für die weit sorgfältigere und abwechslungsreichere Mundbildung bei den Steinwerken, der sich auch eine individuellere Kopfbildung gesellt, vor allem in der Verschiedenheit des Materials erblickt. Der überaus viel beschäftigte Meister ergeht sich namentlich bei den späteren Arbeiten in dem weichen Holz mit der Flüchtigkeit des Routiniers: man sieht ordentlich, wie er mit kühnem Griff, sozusagen in einem Zug, das Mündchen mit dem Messer herauszuheben pflegt und Näschen wie Stirn, namentlich bei den Frauen, nach bewährtem Rezept virtuosenhaft vollendet. Der Stein aber setzt durch seine natürliche Härte von vornherein solch flüchtiger und eiliger Arbeit überlegenen Widerstand entgegen und zwingt zu sorgfältiger, mit größerer Ruhe und Überlegung gepaarten Arbeit; man muß sich dabei vergegenwärtigen, daß Riemenschneider — im Gegensatz zu dem leidenschaftlichen Stoß — wie ja auch die meisten seiner Zunftgenossen, eben als Handwerker fühlte und handelte. Aus den gleichen Gründen wird man bei den Steinwerken überhaupt den nach fabrikmäßigem Betrieb schmeckenden Manierismus vermissen.

Der freien Großheit des Christus von der Marienkapelle, die nahezu einzig dasteht in ihrer Zeit, habe ich schon gedacht, aber schon das erste große Werk, die Adam-und-Eva-Gruppe, stellt eine Emanation typisch spätgotischen Geistes dar, wie er unter dem Einfluß der Mystiker und ihrer Nachfolger sich herausgebildet hatte, durch die Riemenschneider ein für allemal in die vorderste Reihe unserer nationalen Künstler tritt; hier ist eine Zartheit und Tiefe seelischen Empfindens, die nie und nirgend außerhalb Deutschlands erreicht wurde, in unserem Vaterlande aber, wie an anderer Stelle gezeigt werden soll, eine fast unübersehbare Reihe herrlichster Blüten von ganz originalem und spezifisch deutsch-

Digitized by Google

nationalem Charakter getrieben hat[1]). Zum Lobe der Scherenberggestalt (Abb. 6), dieser Verkörperung abgeklärtester Altersweisheit hier ein Wort zu verlieren, hieße Eulen nach Athen tragen, dagegen gebührt dem Konrad von Schaumburg eine Rehabilitation; nennt ihn doch Bode „eine handwerksmäßige Arbeit ohne individuelle Durchbildung". Ich gebe den Kopf in der Vergrößerung der Stödtnerschen Originalaufnahme wieder, die sich in der Wiesbadener Sammlung befindet[2]). Sie zeigt m. E. ein hageres, schmerzbewegtes Antlitz von höchst individueller Charakteristik — in allen Einzelheiten wie auch in der reichen Lockenfülle mit größter Sorgfalt und Liebe technisch meisterhaft durchgebildet —, dessen ergreifender Gesamtwirkung sich niemand wird entziehen können. Das Gipfelwerk der Riemenschneiderschen Kunst aber glaube ich trotz des Creglinger Marienaltars im Kaiser-Heinrich-Grab erblicken zu sollen. Der hoheitsvollen Erscheinung des Kaiserpaares, das man freilich nicht in der durch grelles, vom Fußende kommendes Rampenlicht entstellten Originalaufnahme des fleckigen Marmors, sondern in der Streitschen Wiedergabe des Gipsabgusses studieren muß, gesellt sich in den Reliefs eine immer auf das Neue durch die Vielseitigkeit der Charaktere und die Freiheit von kleinbürgerlicher Enge überraschende Schar lebensvollster Gestalten. Man vergleiche daraufhin den Kopf des jungen Verleumders der Kaiserin oder die jugendfrische Erscheinung des Jünglings mit dem Römerkopf am Fußende des Todesbettes Kaiser Heinrichs und daneben das wunderbar beseelte Leidensantlitz des Arztes aus der Steinoperation (s. Abb. 5 u. 7).

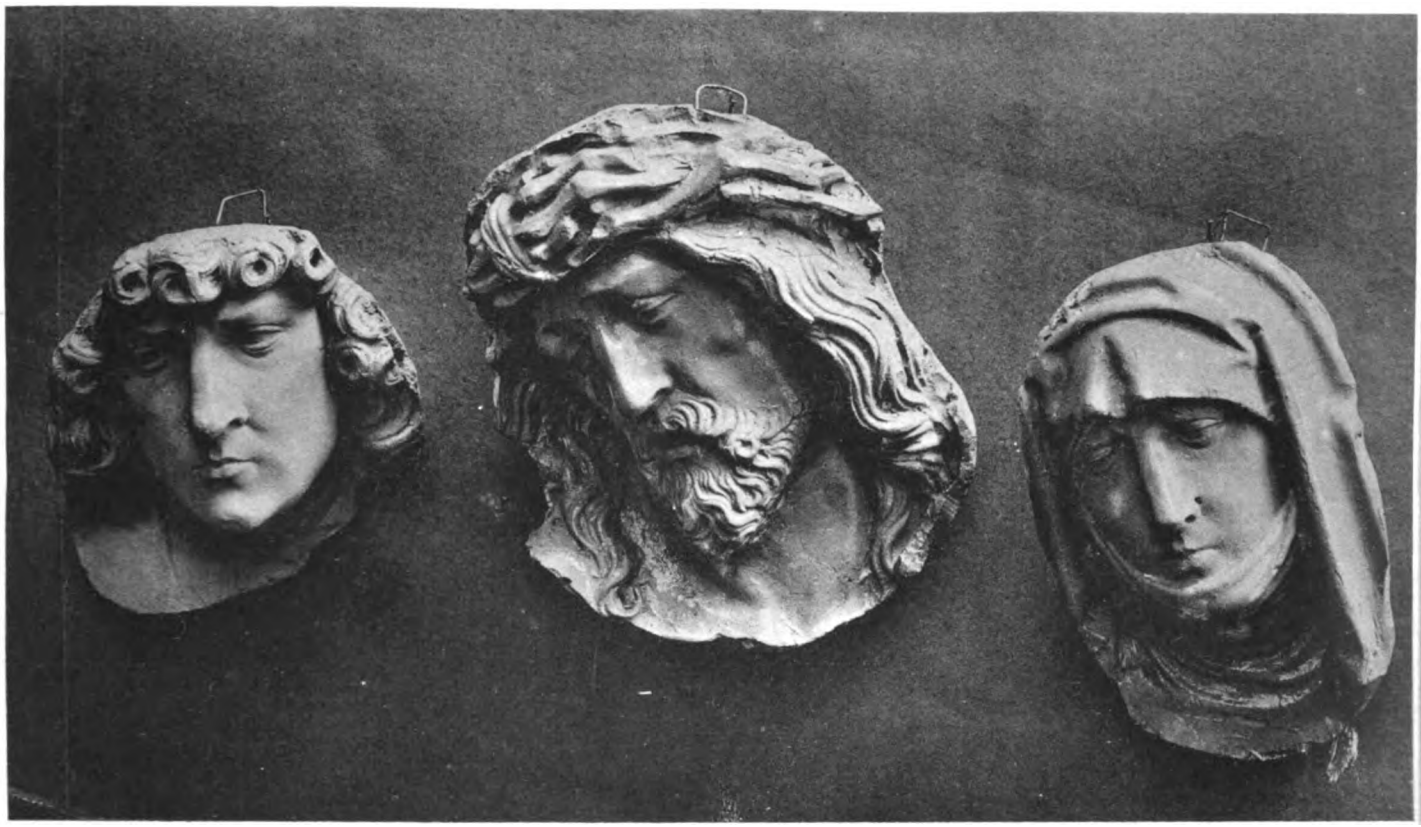
Die in den erstgenannten Köpfen angeschlagenen Töne wird man in dem ganzen übrigen Werk des Meisters kaum finden. Dem kostbaren Porträt des Trithemius, dieser wahrhaft überlegenen, von einem leisen ironischen Unterton belebten Schilderung eines bedeutenden Menschen, wußten weder Tönnies noch Weber gerecht zu werden. Ersterer sagt: „es stellt einen älteren, nicht gerade freundlich dreinschauenden, aber aufmerksam beobachtenden Mann mit herb geschlossenem Mund und Doppelkinn dar", letzterer meint dagegen: „es scheint Wohlwollen aus den Zügen zu sprechen, wenn auch die hochgeschobenen Brauen dem aufmerksamen Beobachter und fleißigen Sammler (!) gehören". Man fühlt die Verlegenheit aus den Worten der beiden Autoren heraus, die sie gegenüber diesem geistreichsten Bildnis des Meisters empfanden. Der Schottenabt ist anscheinend in herkömmlicher Weise mit Mitra, Pedum und Buch auf dem Grabstein wiedergegeben. Sieht man aber genauer zu, so enthüllt sich das Bildnis als eine höchst pointierte Momentaufnahme. Der hervorragende Mann ist in einem Augenblick festgehalten, wo er unbewußt persönlichste Seiten seines Inneren enthüllt; man könnte glauben, der Abt blicke, gestört durch eine Ungehörigkeit beim Gottesdienst, höchst verstimmt oder, besser gesagt, sehr ungnädig nach der Gemeinde, um den Missetäter ausfindig zu machen, oder er fixiere in lebhaftem Gespräch seinen Gegner. Wie köstlich wirkt allein die in der Erregung hochgezogene rechte Augenbraue.

Über das letzte große Porträtwerk, den Lorenz von Bibra, gehen die Meinungen etwas auseinander, es ist eine mehr objektiv-ruhige Porträtschilderung und fesselt

(1) Beste Abbildung, die allein den Ausdruck des Kopfes restlos wiedergibt, in Langewieschee Mittelalterlicher Plastik (Blaue Bücher).

(2) Anm. während der Korrektur. Leider mußte der Lichtdruck durch Vergrößerung eines Positivabzugs gemacht werden, da die Wiesbadener Photographie zur Zeit der Drucklegung in Cöln ausgestellt war; die Modellierung des Kopfes erscheint dadurch unscharf und flau, während sie in Wirklichkeit durchaus scharf im Detail ist; auch mußte aus dem gleichen Grund auf die Wiedergabe des Trithemius verzichtet werden.

Digitized by Google



Riemenschneider: Köpfe aus dem Maidbronner Relief.
nach Gipsen i. Germ. Mus. Photo. F. Schmidt Nachf., Nürnberg, Burggrafenstr. 2.

Riemenschneider: Kaiser Heinrich Grab,
Kopf des jugendlichen Verleumders der Kaiserin.
Photogr. Dr. Stoedtner.

Riemenschneider: Kaiser Heinrich Grab,
Kopf des Arztes aus der Steinoperation.
Photogr. Dr. Stoedtner.

Zu: W. v. Grolmann, Zur Kenntnis Riemenschneiders.

Digitized by Google

Digitized by Google

Riemenschneider: Kopf des Conrad von Schaumberg.
Vergrößerung nach Photo. Dr. Stoedtner.

Riemenschneider: Kaiser Heinrich Grab,
Jünglingskopf aus der Sterbescene.
Photogr. Dr. Stoedtner.

Digitized by Google

Digitized by Google

allerdings nicht in dem Maße wie der Scherenberg und Trithemius, aber schon Dehio hebt rühmend das ausgezeichnete Verhältnis hervor, in dem die Figur zu der Gesamtmasse des Denkmals steht. Das Ganze stellt sich trotz der spielerisch unorganischen Frührenaissancearchitektur als ein dekoratives Prachtstück dar. Zu den edelsten Früchten Riemenschneiders aber zählen die beiden kleinen Heiligenfigürchen oben auf den Kapitälen der Säulen, und bei den Putten erweist sich unser Meister wieder als einer der wenigen Spätgotiker, die wirkliches Verständnis für die Natur des Kindes haben. In wie verschiedenartiger Weise wissen die sechs als Wappenhalter angestellten kleinen Kerle ihres Amtes zu walten! Ob die munteren Engelknaben oben im Rundbogen auch dem Meister selbst gehören, oder einem vielleicht in Italien vorgebildeten Gesellen, bleibe dahingestellt. Merkwürdigerweise scheint man bisher ganz übersehen zu haben — wenigstens die beiden Riemenschneider-Biographen Tönnies und Weber wissen nichts davon —, daß diese dem in der Mitte thronenden, die Weltkugel in der Hand haltenden Christusknaben huldigen; es wirkt daher einigermaßen erheiternd, wenn der sittenstrenge Regensburger Geistliche, der auch schon wegen des mit der Zehe spielenden Kindes der Neumünsterer Madonna eine ergötzliche Fehde mit Tönnies hatte, vor unserem Werk emphatisch ausruft, daß für das Grabmal eines Bischofs diese Amorettengesellschaft ein wenig passender Vorwurf sei.

Digitized by Google

DIE BAURECHNUNGEN DER RENAISSANCE-STADT-RESIDENZ IN LANDSHUT (1536—1543)

Von Dr. MITTERWIESER, Archivrat, München

In der breiten Altstadt der Dreihelmenstadt, fast gegenüber dem Rathaus und unweit vom St. Martinsdome liegt ein Renaissancepalast, heute noch der Neubau genannt, der in der Kunstgeschichte[1]) immer schon ob seiner rein italienischen Bauart und der Ausstattung seiner Prunkräume erhebliche Beachtung gefunden hat. Mit diesem Interesse hat die Verwertung der schriftlichen Quellen nicht gleichen Schritt gehalten. Diese Lücke möchte ich nun, nachdem im Kreisarchiv auf der nahen Trausnitz sämtliche Rechnungen der acht Baujahre (1536 mit 1543) liegen, gründlich ausfüllen.

Die erste der Rechnungen gibt anfangs über die wichtigsten Baudaten Aufschluß. Am 2. März 1536 wurde mit dem Abbruch der vordern alten Häuser begonnen. Am 6. Mai ist sodann „ain gehauen stuck, darin herzog Ludwig mit namen gehauen und die jarzal 1536, gelegt worden". Am 19. März des nächsten Jahres „ist an den mitern heusern ze prechen angefangen worden"; am vorletzten Mai darauf „ist der erst stain des mittern haus gelegt worden". Am 10. Mai 1540 ist „an den hindern heusern ze prechen angefangen worden"; zum Schluß steht noch die Bemerkung: „Anno x40 ist an dem hindern haus und ställen der erst stain gelegt worden".

Ein Zollhaus wollte nach der Aufschrift auf allen diesen Rechnungen, die deswegen lange verkannt wurden, der Herzog eigentlich bauen[2]). Wie schon bisher bekannt war, wurde der Straßenflügel zuerst aufgeführt und zwar von deutschen Bauleuten unter deutschen Baumeistern. Der erste Baumeister war Niclas Übereiter; nur er spricht mit „ich" in allen vom Bauschreiber Hans Traut geführten Rechnungen. Seine Bezüge sind in den Baurechnungen nicht angegeben, da er in Diensten des Herzogs fest angestellt war. Nach der Kammermeisterrechnung von 1540 bezog er damals einen Jahressold von 80 Gld. Die Hofkastenrechnung vom selben Jahre verrechnet für ihn daneben keine Getreidebezüge. Der zweite Bauleiter, anscheinend der Palier über die Maurer, zu denen auch die Steinmetzen gehörten, war Steinmetzmeister Bernhard Zwietzl aus Augsburg, der Weib und Kind nach Landshut nachkommen ließ[3]). Er hatte einen Wochengulden und außer-

(1) Vgl. Dehio, Gg., Handbuch, Bd. III, Süddeutschland, Bassermann-Jordan, Die dekorative Malerei der Renaissance am bayr. Hofe u. Lübke, Gesch. d. deutschen Renaissance, Sighart im Eisenbahnbüchlein, Kalcher, Führer durch die Stadt Landshut und die übrige Ortsliteratur, wie Staudenraus, Wiesental.

(2) Schon im ersten Baujahr hat ein Steinmetz „des Bayrlandts wappen, das ob der zollthür im neuen pau ist, gehauen". Von dem „zolstubl", der „zolstuben" ist in den Rechnungen von 1538 und 1539 die Rede. Es hat nämlich der Zinngießer ins „zolstübl ain cästl mit zin gemacht sambt dem hand- und giesfas". Vielleicht darf man auch unten bei den Schreinerarbeiten die Ausführungen über die Kantzlei auf die Amtskanzlei des Mautners beziehen. Nach den beiden ältesten Stadtsteuerbüchern von 1493 und 1549 im Stadtarchiv stand vorne an der Altstadt an Stelle der Residenz das herzogliche Zollhaus und wurde dieser neue Flügel wieder als solches benutzt. Denn das Register von 1549 sagt: „Neupau unsers gnädigen herrn; ibidem Hans Gätlkover, schreiner", sein Vater und sein Bruder, dann „Cristoff Hertzog, zollner".

(3) Nach einem Briefwechsel des Herzogs aus dem ersten Baujahre am Hauptstaatsarchiv zu München (Landshut, Ger.-Lit. 78) hätte er auf Lichtmeß schon eintreffen sollen. Aber am 10. Februar ent-

Digitized by Google

dem zehn Gulden Quatembergeld. Einen Wochengulden hatte auch der Steinmetz Leonhard Dürr, der in der Osterwoche antritt. Auf Pfingsten kamen noch zwei Steinmetzen dazu, dann zwei Gesellen und ein Junge. Mitte August tauchen auch 3—4 „hiesige" Steinmetzen auf. Erst im November tritt als weiterer Steinmetz „Leonhard von München" dazu. Die Zahl der Zimmerleute, Maurer und Taglöhner schwillt im Frühjahr langsam an und sinkt im Spätherbst wieder herab. In der Kar- und Osterwoche z. B. waren je vier Tage in der Woche beschäftigt: 4 Zimmerleute, 10 Maurer, 38 Taglöhner bzw. 2 Zimmerleute, 7 Maurer, 35 Taglöhner. Im Juli waren bei nur 3 Zimmerleuten und 10 Maurern durchweg 120—130 Tagwerker beschäftigt; in der Weihnachtswoche arbeiten noch 3 Zimmerleute, 3 Maurer, 14 Taglöhner und, den Meister Zwietzl dazu gerechnet, 8 Steinmetzen. Mehrere Tausend „gespündt und gefast stein" haben die Maurer neben Zehntausenden von Maurersteinen, 22 großen und 38 kleinen geschnittenen Gesimssteinen verarbeitet. Die Taglöhner mußten ihnen wohl zutragen, den Abbruchschutt entfernen und die zwei großen und zwei kleinen Keller ausheben[1]).

Das Hausteinmaterial war von Kelheim und Kapfelberg. Es ist von „Stuck", von „Gredier"- und Tuftsteinen die Rede. Die Fracht der von Hallein[2]) stammenden zwölf Marmorsäulen der Vorhalle kostete „von Hällel bis hieher" über 138 Gulden.

Um die Jahreswende wurde nur etwa 10—14 Tage mit der Arbeit ausgesetzt. Mit Dreikönig begann sie wieder. Maurer stelle ich anfangs nur drei fest, Zimmerleute 6—10, Taglöhner 12—14. Als Höchstzahlen das übrige Jahr sind (meist nur vorübergehend) bei diesen Zimmerleuten, Maurern und Taglöhnern 49, 17 und 79 zu lesen. An Steinmetzen zähle ich im August 8—10, neben den vier hiesigen und Bernhard Zwietzl. Nun kommt als Steinmetzmeister ein Hans Schnitzer auch mit je einem Gulden auf vier Wochen dazu, der dann erst anfangs Dezember wiederkehrt, aber dann bis zum Schluß aller Rechnungen Beschäftigung gefunden hat.

Der deutsche Flügel muß im Rohbau 1537 fertig geworden sein; denn da wird mit 100 Gld. „Maister Bernhard Zwietzl vom vordern bau" abgefertigt[3]). Aber schon am Jahresanfang hatte man eine ganz andere Bauweise im Sinne.

schuldigt er sich, daß sein Weib ihrer Stunde entgegensähe und daß ihm ein Kind erkrankt sei. In den beiden Schreiben in dieser Sache an den Stadtrat sagt der Herzog, daß er „ainen treffenlichen pau", „ein ansechlichen pau" fürhabe und daß er den Zwietzl „als paufuerer und obristen werchman" bestellt habe, auch hab derselbe tüchtige Steinmetzen mitzubringen in Aussicht gestellt. Wegen solcher „stainmetzen (so kunstreich sind) drei oder vier"), wandte sich dann anfangs März der Herzog in gleichlautenden Schreiben auch an die Städte München, Regensburg und Ingolstadt. München nennt dann vier Namen, darunter einen „Leonhardt Kharl", der im Text oben als später eingetroffen gleich genannt wird.

(1) Nach der Kellermeisterrechnung von 1537 wurden noch im Spätherbst 8—10 „Pfund" Brot die Woche dem „paumaister" geliefert. Da auf ein Schaff Korn (das Landshuter Schaff hatte 20 Metzen) 31 Schilling, also 930 Brote gerechnet werden, kann es sich nur um Roggenlaibl handeln. Zehn „Pfund" Brot sind also 2400 Stück, was für alle Bauarbeiter wohl leicht reichte, nicht bloß für des Baumeisters Person. Wer „Pfund" zu der Zeit als Gewicht, nicht als Zahleinheit (240 Stück) auffaßt, macht weittragende Fehler. Geldlohn und reichlich Roggenbrot erhielten also die Bauarbeiter.

(2) Wegen dieser Marmorsäulen wandte sich der Herzog schon im Januar 1536 an den Kardinal von Salzburg und den Pfleger seines Bruders in Traunstein. Bis Georgi wollte er sie schon haben (Hauptstaatsarchiv München, Ger.-Lit. Landshut 78).

(3) Er kehrt aber trotzdem im nächsten Jahre als Steinmetz wieder und bezieht bis in den Spätherbst hinein seinen Wochengulden. Er hat z. B. die marmorsteinernen „Scheibl" in die Kamine gefertigt. Übrigens heißt es erst 1538, daß die Zimmerleute „das vordere zimmer aufgezogen", also den Dach-

Digitized by Google

Ein welscher Baumeister trifft schon Mitte Januar 1537 ein. Er heißt immer nur Meister Sigmund, Baumeister, und erhält mit seinem Diener Antoni, der einmal sein Geselle genannt wird, nun sieben Jahre lang einen Jahresgehalt von 280 Gulden, entstanden aus 20 Goldgulden Monatsgehalt. Beide werden heuer und die kommenden Jahre beim Gastwirt Asem Maler einlogiert; es erhalten „die 2 Walhen von Mantua“[1]), wie sie manchmal genannt werden, fürs erste auf 14 Wochen (und dann ständig die langen Jahre) auch ihren Verzehr mit 45 Gld. 5 Schill. bei diesem Wirte bezahlt, so das ganze Jahr 1539 etwas über 210 Gulden. Dieser Meister Sigmund Walch, Baumeister, erhält auch in diesem ersten Jahre, als er wieder nach Welschland geschickt wurde, „das er in Italia die bevestigung besichtigt und abconterfeten lassen“ zur Zehrung 66 Gulden. Ein auch schon frühe herausgekommener Bernhard Walch aber bekam 15 Gld., als er zum erstenmal um die welschen Maurer zog, also solche anwerben mußte. Durch die Wochenliste[2]) wissen wir genau, daß er in der Woche Christi Himmelfahrt samt zwölf „welschen Maurern“ zum erstenmal entlohnt wird. Anfangs November (in der Leonhardiwoche) verschwanden genau wie vor dem letzten Kriege ihre Nachkommen diese Zugvögel wieder in die Heimat. Die kommenden Jahre tauchen sie (immer mit ein paar Jungen) stets Mitte der Fastenzeit erstmals auf und begeben sich, immer mit ein paar Gulden Zehrung bedacht, Ende November den Flußlauf entlang in die Heimat, nicht ohne einen oder ein paar Genossen den Winter über zurückzulassen. Gegen heute ist nur der Unterschied, daß sie, nicht die deutschen Maurer, die höheren Wochenlöhne (1 Gld. 80 Pfen.) bezogen. Im Jahre 1538 waren, Meister Bernhard eingerechnet, 16 welsche Maurer da, im nächsten Jahre sind es ebensoviele, 1540 wechselt die Anzahl zwischen 18 und 20, 1541 sind es 20 bis 25 (immer mit diesem Meister Bernhard, doch diesmal ohne die zwei welschen Maurer, so „in die Gewölbe drucken“); im nächsten Jahre zähle ich 18 (ohne die „Drucker“ Thomas und Philipp), im letzten Jahre aber nur mehr sechs[3]). Die deutschen Maurer wurden von ihnen nach Fertigstellung des deut-

stuhl auf den Vorderbau aufgesetzt haben. Im Jahre 1538 lese ich auch: „Item als Pauls pillthauer von hie aus widerumb haim geen Augspurg zogen, ime zur zerung geben 4 gulden“.

(1) „Maister Sigmund und Anthoni, baid Walhen von Manntua“ (1538), „Maister Sigmunden sambt Anthonien, paumaister das jar sein besoldung 280 fl. (1540), Maister Sigmundten welschen paumaister sambt seim mitgesellen“ (1542). Nach der einzeln erhaltenen Stadtkammerrechnung (Stadtarchiv) von 1540 wurden von der Stadt 7 Kronen verehrt, „maister Sigmundt dem wälschen maister im neuen paue . . . darumb das er im vordern schieß am radthaus hilflich und radsam gwest“. Der Renaissanceerker des gotischen Rathauses scheint mir aber etwas zu früh und zu deutsch zu sein, um von diesem Welschen zu stammen.

(2) Schon im ersten Baujahre werden 5 Schill. 15 Pfen. bezahlt, „von 500 zaichen ze stemben“, darauf „das wegkl“ neben des Bauherrn Namen, „so man den arbaitern alle tage geben hat“; 600 solcher Zeichen werden später wieder verrechnet und im Jahre 1538 gar 900.

(3) Meister Bernhard hatte 1539 sogar 27 welsche Maurer herausgebracht, die zum Teil auch in Erding arbeiten sollten. Weil zu Erding (Pflegschloß?) nicht gebaut wurde, wurden sie mit 83 Gld. 3 Schill. Abfertigung wieder (in die Heimat?) entlassen. Daß in den Baurechnungen, auch wenn die Höchstzahl der Italiener schon erreicht ist, oft wochenlang diese weniger, dann wieder mehr sind, daran waren wohl weniger zahlreiche Erkrankungen als vielleicht ein gewisser Wechsel mit Ingolstadt oder den beiden Neuburg schuld. Es wurde übrigens in den Jahren 1541 und 1542 auch ein „neuer keller im schloß“ oder ein „neuer keller zu hof“, was wohl nur der sog. tiefe Keller auf der Trausnitz sein kann, mit 3392 Gld. Kosten gebaut, wobei immer 5—13 welsche Maurer, also in der Zahl auch wechselnd, beschäftigt waren. Nebenbei bemerkt wurden nach der Hofbaurechnung von 1558 damals auch „welsche maurer“ auf der Trausnitz verwendet. Dieses Auftreten welscher Bauhandwerker in Südbayern gäbe einmal eine schöne volkswirtschaftliche Arbeit.

Digitized by Google

schen Flügels fast ganz verdrängt; denn von 1540 ab sind nur ab und zu ein bis zwei vereinzelte deutsche Maurer (z. B. im August 1542) einige Wochen beschäftigt.

Meister Sigmund war also der technische Meister des italienischen Baues. Aber Meister Niclas Überreiter brauchte deswegen nicht abzutreten. Ich halte ihn sogar für den wirklichen Bauleiter, da er auch diese Rechnungen führen läßt. Am Bau gab es ja ausschließlich deutsche Zimmerleute, dann fast nur landgeborne Handwerker und das große Heer der einheimischen Taglöhner. Schon aus sprachlichen Gründen mußte der Baumeisterposten doppelt besetzt sein. Überreiter hatte jedenfalls für die Herbeischaffung des vielen Baumaterials zu sorgen. Damit er und sein bald abtretender Mitmeister Zwietzl und der Zimmerpolier Hans eine Ahnung bekämen, wie ein neumodischer südländischer Bau aussehe, wurden sie alle drei 1537 mit 5 Gld. 40 Pfen. Zehrungsgeld zum Grafen Nikolaus II. von Salm[1]), dessen gleichnamiger Vater der Türkensieger von Wien und Bezwinger des Franzosenkönigs in Italien war, und der in der Burg Neuburg a. J. oberhalb Passau die heute wieder erneuerten, hervorragend mit Terrakotta geschmückten Renaissancesäle gebaut hatte, wohl zur Besichtigung dieser Neuheit geschickt. Im selben Jahre wurde Meister Sigmund mit dem herzoglichen Rentschreiber Adrian nach Ingolstadt gesandt; letzterer hat „das maß von der stadt genomen“[2]).

Meister Sigmund war im gleichen Jahr noch ein zweitesmal dort und zwar mit einem Christoph Götschl. Baumeister Überreiter[3]) aber war mit Jakob Maurer in Regensburg, wo sie „aus dem Kloster“ — welches, ist nicht gesagt — ein steinernes Gewölbe herausbringen und mit 42 „Geschirren“, d. i. Fuhrwerken nach Landshut bringen ließen, wo dieses Klostergewölbe anscheinend im Neubau verwendet wurde.

Die Herkunft des Baumaterials geben die Rechnungen gewissenhaft an. Für die Walchen wurden gleich anfangs 12 Steinmodel in den Ziegelstadel gemacht. Zur Anleitung für die deutschen Ziegler anscheinend sind „die zwen walhen ziegler von Neuburg am Yn alher ervordert worden“, die 5 Gld. Heimzehr erhielten und in Landshut selbst halb soviel Zeche machten, also kaum über zwei Wochen da waren. In den Rechnungen werden daher 1538 9730 „Walchensteine“ (dazu 1760 „große lange“) bzw. i. J. 1541 16250 solcher verrechnet; i. J. 1539 aber heißt es genauer: „29000 walhenstain mit fasn, stäben, kellen und collaun, auch mit fillungen, klein lang und groß“. Die Hunderttausende der gewöhnlichen oder Landmauersteine, die für den Bau in den acht Jahren verbraucht wurden, aufzuzählen, wäre

(1) Er stand mit der hohen Jahressumme von 600 Gld. Dienstgeld nach der Kammermeisterrechnung 1540 im Solde des Herzogs. Nach dieser Quelle wurde er, wie auch sein Bruder, Graf Wolfgang v. Salm, der spätere Passauer Bischof, als Gäste des Herzogs beim Rohrer „ausgelöst“. Die Brüder haben sich also des Herzogs Neubau persönlich beschaut.

(2) Adrian, mit dem Zunamen Littich, war im nächsten Jahre zweimal wieder in Ingolstadt, einmal mit 14 Walchen. Diese Reisen nach Ingolstadt hängen mit dem dort 1537 begonnenen Ausbau der Festungswerke zusammen, bei dem auch viele Welsche nach den auch im Kreisarchiv Landshut liegenden, noch unveröffentlichten Baurechnungen beschäftigt waren; vgl. „Kunstdenkmale Bayerns“ I, S. 17 und 61. Mit den Ingolstädter Befestigungsarbeiten, nicht mit dem Landshuter Schloßbau, hängt auch die obenerwähnte Heimsendung des Meisters Sigmund nach Italien zusammen.

(3) Schon 1536 war er mit Hans Zimmermann in Tölz, jedenfalls um Holz. Beide waren 1540 wieder in Reisbach um Eichenholz. Im gleichen Jahre war Überreiter mit Baumeister Sigmund in Tölz im Steinbruch und dreimal mit diesem Zimmermeister zu Hausen um Kalk. Im nächsten Jahre war er mit dem Maurermeister Jakob zu Hausen und Kelheim um Steine und Kalk. Im Jahre 1539 reiste er mit Meister Sigmund wieder nach München und von da mit zwei anderen nach Tölz in den Steinbruch. Im Jahre 1541 war Sigmund wieder in Ingolstadt und dann wieder in München, um Bimssteine zum Polieren des Marmors einzukaufen.

Digitized by Google

wirklich eine Geduldsprobe für Schreiber wie Leser, weil ich dazu auch die eigens hergestellten Pflastersteine und Dachplatten[1]) nehmen müßte. In den beiden Jahren 1538 und 1541 zähle ich 511750 bzw. 459900 gewöhnlicher Ziegel. Es war nicht bloß der Stadtziegler von Landshut reichlich beschäftigt, sondern auch die Ziegeleien zu Moosburg, Isareck, Wartenberg, Weihmichl, Achdorf, Geisenhausen, Egglkofen, Frauenhofen, Vilsbiburg und Neumarkt, Eherding (Erding?), so daß anscheinend alle damals in der Umgegend bestehenden Ziegeleien für den Bau zu tun hatten. Im Isarecker Ziegelofen des Moosburger Kollegiatstifts durfte 1539 „das glasiert dach geprent" werden, nachdem Meister Bernhart Walk es beschaut hatte. Die Zahl der Kalkfässer, die anscheinend aus der Tölzer Gegend auf Flößen gekommen waren und die der Sandkarren, die nur vom Landshuter Gries waren, Jahr für Jahr aufzuzählen, wäre gleichfalls langweilig. Im ersten Baujahre sind 3986 Kalkfässer „angesetzt" und 4227 Karren Sandes angefahren worden; im übernächsten Jahre sind die entsprechenden Zahlen 5295 und 4850. Ja, „wenn Könige bauen, haben die Kärrner zu tun"!

Die Hausteine lieferte auch in diesem zweiten Baujahre wieder Kelheim, nämlich 160 Stuck von 1309 Werkschuhen und Tölz, nämlich 57 „werung" Gredier-steine[2]). Von Burghausen aber kamen wieder Marmorsäulen auf fünf Fuhren u. a. Marmorblöcke auf 53 Fuhren herüber. Sie waren sicher auf der Salzach von Hallein herabgeschwommen, da im nächsten Jahre unser Rentschreiber Adrian wegen Marmor nach Hallein geschickt wurde, worauf wieder zehn Marmorfuhren von Burghausen herüberkamen. In Kelheim aber wurden dieses Jahr wieder 474 Stück von insgesamt 1704 Werkschuhen, dann von dem diesem benachbarten Saal 578 weiße Pflastersteine angekauft. Auch 1539 kamen wieder 146 Steinfuhren von Kelheim und Saal und neun Marmorfuhren von Burghausen herüber. Im Jahre 1540 aber heißt diese Abschnittsüberschrift „Bruchstein und Mörbelstein von Burghausen". Es kommen aber darunter auch die fünf Wagen weißer breiter Plattensteine auf die Fenster „des welschen Haus" aus Saal vor und etliche Stuck Stein von 324 Werkschuh aus Kelheim; vielleicht sind dies die „Bruchsteine", welche auf 57 Fuhren von Saal und Kelheim heuer ankamen. Der Hauptmann von Burghausen aber sandte ein Stuck Marmorstein und „ein marbelstaines brunkar"[3]) herüber. Von dorther kamen außerdem 29 Fuhren mit Marmor, worunter auf 21 Fuhren das Pflaster für die Keller war. Aber auch von Neustadt und Regensburg wurden Steine herübergebracht, so vermutlich von Neuburg oder Eichstätt her bis dahin auf dem Wasser gekommen waren. Als dann im nächsten Jahre (1541) über der Länd drüben auch die Stallung gebaut wurde, kamen die heute noch dort zu sehenden 16 Säulen aus Sandstein — heute sind es 19 Stück — auf neun „Pfaffen-

(1) Im Jahre 1540 werden welsche Gesimssteine vom Ziegler bezogen, das Tausend zu 3 Gld., von Achdorf aber 16000 „groß welsch dach". Von den 3500 welschen Pflastersteinen, die 1543 bezahlt werden, ist wohl noch ein Rest im Kapellengang und im zweiten Saal der Modellsammlung (ich meine die lappenförmigen oder weinblattartigen) zu sehen. Mit dem Dach scheint man kein Glück gehabt zu haben. Denn schon 1551 werden nach der Hofbaurechnung 13000 Taschendach in den Neubau gefahren.

(2) Über den Begriff der Währung im Verkehr mit Hausteinen vgl. Schmeller-Frohmann mit meinen Ausführungen über den Freisinger Dom (1480) im 11. „Sbl. d. histor. Ver. Freising", S. 17. Über Gradierstein finde ich bei Schmeller keine Worterklärung. Man darf es wohl mit gradus in Zusammenhang setzen. — Als Fuhrlohn für eine Fuhr Steine von Kelheim finde ich 28—42 Pfen., von Burghausen her aber kostete eine Fuhr Marmor gewöhnlich 5 Gld.

(3) Schon 1537 war von München ein großer langer Steingrand gekommen.

Digitized by Google

geschirren", d. i. Fuhrwerken von Ökonomiepfarrern von Kelheim herüber, die ohne den Fuhrlohn etwas über 57 Gld. kosteten. Da es Sandstein ist, stammen sie vermutlich aus einem andern Bruch donauaufwärts. Von Kelheim kamen aber auch 582 Werkschuh Bruchsteine und außerdem auf die Fenster 16 große Stuck, dann von Saal 3521 weiße Pflastersteine. Von Burghausen konnten dieses Jahr nur 13 Fuhren geholt werden. Im Jahre 1542 aber mußten 8 Stuck Steine von Ingolstadt und Eichstätt[1]) hergefahren werden. Zweifellos wieder von Saal kamen die 1806 weißen Pflastersteine, während von Burghausen wieder 27 Fuhren „die roten märblstain-pflasterstain" brachten und fast die doppelte Anzahl Fuhren von Kelheim und Saal Bruchsteine holte. Von letzterem Steinbruch stammen im letzten Baujahre nur mehr 28 Stuck weiße Plattensteine auf die Fenster.

Auch mit den anderen Baumaterialien und den Bauhandwerkern will ich mich kurz beschäftigen. Die gut $7^1/_2$ Zentner Blei, welche die deutschen und welschen Steinmetzen zum Vergießen der Hacken brauchten, sind vielleicht in Landshut eingekauft worden; von Burghausen herüber aber kamen 1539 drei Fuhren dieses Metalls zu Brunnröhren. Ob die 16 Zentner Blei, welche nächstes Jahr von Salzburg beigefahren werden, dem gleichen Zwecke dienten, vermag ich nicht zu sagen. Im selben Jahre wurden für 64 Zentner Kupfer, die auf der Achse von Wasserburg her, bis dahin wohl aus einem Tiroler Bergwerk, auf dem Inn gekommen waren, 544 Gld. ausgegeben; zwei Faß Kupfer folgten ihnen von dorther nach zwei Jahren wieder nach. An Nägeln werden in den Jahren 1539 und 1542 29500 bzw. 13450 Bretter-, 6500 bzw. 26200 Halbnägel verrechnet, wozu im letzteren Jahre noch 1000 „pinnagl" (Bühnnägel?) kommen, die aber noch nicht den ganzen Verbrauch darstellen. Das Eisen wurde in der damals gewöhnlichen Stab- und Buschenform zu „schleidern und häften" u. a. Bauzwecken in Diessen am Ammersee und von einem Pühelmaier von Pfarrkirchen, der es aus Steiermark („loymisch eisen") bezog, eingekauft. Im Jahre 1538 zähle ich 155 Ztr. 33 Pfd. Eisen. Im nächsten Jahre wurden um 278 Gld. rund $85^1/_2$ Ztr. erworben. Das meiste diente wohl zu den ausladenden starken Fenstergittern[2]), die der Bau zu ebener Erde an der Süd- und Westseite, auch oben am Isarturm und vor verschiedenen anderen Fenstern besitzt. Die Schlosser[3]) haben daher in den beiden letzten Baujahren nicht weniger als 2200 Gld. verdient. Auch von mancher Zinngießerarbeit ist die Rede. Es waren meist, wie gelegentlich schon erwähnt wurde, die damals in den Wohnräumen zum Händewaschen gebräuchlichen „Gießfässer". Die Glaser[4]) hatten natürlich auch nicht wenig Arbeit. Sowohl das Glasblei wie die runden Scheiben kamen von Salzburg; 1540 nicht weniger als 22 Truhen Glasscheiben (deren eine 2500 kleine und 1200 große Scheiben enthielt), das Jahr darauf zwei Truhen Glasblei. Der Hofglaser Kreutzberger verdiente trotzdem 533 Gld. im Jahre 1542.

Die Prunkräume haben die der Renaissance eigentümlichen Kamine[5]). Sie haben

(1) Schon 1538 und 1539 war der Steinmetzmeister Hans Schnitzer erst in Ingolstadt, dann in Neuburg a. D. und Eichstätt in den Steinbrüchen. Noch 1543 kamen von Eichstätt 8 Stuck Steine.

(2) Zu den mächtigen, eigens überdachten beiden Gittern, die allein in den 1541/42 gebauten tiefen Keller auf der Trausnitz Licht einlassen, wurden von Sedlmaier in Diessen $50^1/_2$ Ztr. Eisen in Stangenform um 217 Gld. bezogen.

(3) Über den Uhrmacher habe ich nur die eine Notiz, daß einer namens Christoph 33 Gld. im Jahre 1542 verdiente, während Schlosser Leonhard damals 1200 Gld. (wohl für die vielen Gitter) einstrich.

(4) Wenn 1540 Marx Jud mit 18 Gld. Zehrung nach Venedig „umb das glaswerg gezogen", so sind damit vielleicht die fünf Kronleuchter aus Venezianer Glas im italienischen Saal und den beiden Zimmern vorher gemeint.

(5) Im Jahre 1539 ist Meister Hans Ässlinger, Bildhauer, „umb ettlich stuck zu den comin gen Neu-

Digitized by Google

fast durchwegs Verkleidung in Rotmarmor. Der schönste ist der im italienischen Saale. Er hat nicht nur in Gips wie an der Decke des Apollozimmers die vier Jahreszeiten durch Götter dargestellt, sondern auch in Kelheimerstein, der schönen Elfenbeinton aufweist, das Wappen des Bauherrn, umgeben von sieben zierlichen Reliefs. Er erinnert an den schon 1535 auf der Trausnitz ganz in Kalkstein ausgeführten Kamin über der Kapelle.

Öfen waren deswegen im stolzen Bau nicht verpönt. Von Lucas Lochner in Nürnberg wurde, vermutlich für den Vorderflügel, in die untere große Stube ein Ofen bezogen und im Jahr darauf einer ins Gewürzstübl. Ein Hafner von Braunau, vermutlich der von Dehio beim Schloß Neuburg a. D. um diese Zeit genannte Kolb hat 1540 um 60 Gld. einen Ofen geliefert, zu dem er im Jahr vorher das Maß genommen. Um denselben Preis lieferte ein Deggendorfer Meister zwei Öfen, während Hofhafner Gabriel Törringer sonst am Bau, vielseitig, sogar mit dem Dache, beschäftigt war.

Auch mit Schreinerarbeit hat man nicht ausschließlich einheimische Meister beauftragt. Ob der Schreiner Leonhard Prenner, der von 1538 bis zum Bauabschluß ständig auf Wochenlohn (1 Gld.) beschäftigt war, ein Landshuter war, kann ich nicht sagen. Im Jahre 1538 hat ein Schreiner von Tölz zu zwei Böden, die dann ein Flößer herunterbrachte, 291 sechs- und dreieckige „geforniert tafl" gemacht und dafür 135 Gld. bekommen. Im nächsten Jahre hat man von dorther, anscheinend wieder auf einem Floße, Tische und Bänke hergebracht. Damals erhielten auch zwei Münchener Schreiner heimwärts Zehrung. Ein Straubinger Schreiner lieferte im folgenden Jahre ein Türgericht. Ein Meister von Wasserburg hat in einen Turm einen Boden gemacht, der auf drei Fuhren beigefahren wurde, ihn aufgeschlagen und 50 Gld. dafür erhalten. Der Schreiner Andre Fuegl[1]) hat 1543 ohne nähere Angabe 80 Gld. verdient; ebenso einer namens Achaz Fuegl 16 Gld. Meister Nikolaus Lendorfer aber machte für den vorderen Bau einen Schenktisch. Nach zwei Jahren aber wurden in die Kanzlei eine lange Tafel mit sechs Schubladen, drei Schreibtischl und zehn Stühle, auch zwei große Kästen mit 56 Schubladen hergestellt. Der alte Marbeck aber fertigte in den vorderen Turm vier Kästen und auf den Gang über die Gasse zwei Gitter, während er in den „Yserthurn"[2]) vor ein Fenster einen „korb" tischlerte. An Fenstern aber

burg geschickt worden, hat er dieselbn bis zur Neustat pracht". Die heute in den Prunkräumen vorhandenen wenigen Eisenöfen stammen aus Karl Theodors Zeit.

(1) Ob er an der schönen Decke des Saales im Vorderbau mit ihren 40 in Farbhölzern eingelegten Kassetten gearbeitet hat? In der Rechnung von 1541 steht der zu beachtende Bericht: „Anndre Fuegl, schreiner, hat in meines gnädigen Fürsten und Herrn stuben ain obern und fueßpoden, auch ain wanndt und dreu thürgericht, auch ain ober poden in dem ganng gegen des Zerntzen wirdts haus gemacht; für alls 400 gld." Die ungewöhnlich hohe Summe spricht sehr dafür, daß dieser erstere „obere poden" unsere Saaldecke ist. Dann hat der Herzog für gewöhnlich doch nicht die Prunkräume, sondern die getäfelten Räume gegen den Markt zu bewohnt. Daß wir des Wirts Zenz Haus nicht feststellen können, macht sich auch hier unangenehm bemerkbar. Die „zwei Schnitzer von Regensburg", die 1539 schon heimkehren, und der obgenannte Prenner könnten auch daran ihr Können gezeigt haben. Merkwürdig ist nur, daß für diese schöne, langwierige Geduldsarbeit nicht auch Material greifbar verrechnet wird. Sie könnte also auch erst nach Abschluß der Baurechnungen entstanden sein. Es hat ja auch die Balkendecke des Isarganges die Jahrzahl 1556 Daß des Herzogs Stube gegen die Altstadt heraus war, ergibt sich aus Neubauinventuren von 1596 und 1603. In mehreren der Prunkzimmer standen damals Himmelbetten und waren wenige Ölbilder aufgehängt.

(2) Über dem Haupteingang an der Altstadt erhob sich noch nach Wenings Stich ein vierseitiger

Digitized by Google

waren schon 1537 47 Kreuz- und „sechslichtige" Fenster, 1541 aber auf die Gänge 19 Fenster fertig. Wohl für solche waren von Mittenwald 1538 zwei Lärchenflöße herabgeschwommen. Zum Getäfel aber sind schon 1536 210 Eschenbäume verrechnet worden. In eine Schneckenstiege aber kam 1539 „ain aichen schneckhen". Zum Hereinfahren des langen Zimmerholzes aus einer benachbarten Waldung brauchte man 1538 in 17 Geschirren 64 Rosse, die 12—13 Nächte in städtischen Stallungen standen. Wenn erst 1542 verrechnet wird, daß der Sagmüller 135 Schnitt „zu latten auf das vorderhaus" gemacht hat, so wurde auf diesem Flügel entweder die Dachung bald gewechselt oder der Sagmüller wurde erst damals für seine vielleicht fünf Jahre vorher getane Arbeit bezahlt.

Vom Dezember 1537 an sind die welschen Steinmetzen am Bau (getrennt von den deutschen, die noch auf Wochenlohn arbeiten, während die welschen Monatsgagen erhalten) in den Rechnungen behandelt. Meister Samaria erhält monatlich 10 Gld., die andern alle aber 8 Gld. Sie heißen — sichtlich alle nur mit dem Vornamen benannt —: Zenin, Niclas oder Nicolai, der kleine Victor, Bartolmei „im rotn part" und zwei namens Bernardin. Einer der beiden letzteren hat vom nächsten Jahre an ebenfalls 10 Gld. Monatszahlung. Der kleine Hansl, zwei Jakob und ein Jakob Philippo, ein Cæsar, ein Tomaso und ein Thomesa, ein Andrea, ein weiterer Nicola, ein Francisci und ein Benedikt treten zu diesen noch in den nächsten Jahren bzw. lösen einige davon ab, durchweg mit 8 Gld. Monatslohn. Letzterer aber erhält vom 1. September 1539 an sogar 12 „Crona" (= 18 Gld.) im Monat. Er ist 1541 auch unter den Stuckatoren zu finden. Neben dem Meister Sigmund und seinem Schatten Anton, die ich auch für Steinmetzen halte, sind in diesem Jahre noch sechs welsche Steinmetzen tätig. Im nächsten Jahre (1542) sind bis in den April Thomas, Bartholme, Viktor, Francesco, Nicola und Andree mit Monatsgage (8 Gld.) bezahlt, hernach lese ich unter den Wochenlöhnen fast immer: „Sechs welischen stainmetzen 11 gld., 42 den., Bernnharden sambt aim jungen 3 gld." Während im Oktober und November es sogar acht sind, finde ich die ersten 16 Wochen des letzten Baujahres ständig: „Item 6 stainmetzen 11 gld. 42 den.: mer aim stainmetzen 1 gld." Noch vor Sonnenwend treten die letzten 3—4 ab; alle Wochenlöhne aber hören Ende August 1543 ganz auf. Seit Beginn des welschen Baues aber sind unter diesen stets auch 3—4 deutsche Steinmetzen aufgeführt, die mit Namen Hans Schnitzer, Wentzl, dann Mang und Anton Schreiner, vermutlich Brüder, heißen[1]). Dieser großen, zwiesprachigen Steinmetzgilde mußte der Windenmacher ständig die Werkzeuge schleifen und spitzen. Im Jahre 1538 verrechnet er 10975 und im nächsten Jahre 10350 Spitzen; 1540 hat er in vier Wochen den fleißigen Klopfern 2049 Spitzen gemacht. Dazu lieferte er ihnen 1538 auch 144 Steineisen, und dann hat er ihnen auch „schröteisen, spitz- und flachhemer, feiln und zirgkl gemacht und ain grossen schlegl."

Das Fortschreiten des Baues setzte auch die feineren Handwerker und Künstler in Tätigkeit. Die Gewölbe, die, entgegen der damaligen deutschen Bau-

niedriger Turm; der Isarturm auf der Stadtmauer war auch nicht hoch und steht heute noch. Die schönste Ansicht von unserer Residenz, jeder bildlichen vorzuziehen, gibt das dreißig Jahre nach dem Bau entstandene Sandnersche Holzmodell der Stadt Landshut im Nationalmuseum zu München.
(1) Im Jahre 1540 wurde von Rattenberg her ein Steinmetz „der marblstain halbn" geholt. Von diesem und dem vorhergehenden Jahre aber sind zwei Stellen, daß sowohl vom Propst von Ellwangen als von Schwaz ein Steinmetz wegen der Keller kam, dunkel. Hans Schnitzer erhielt nach der Hofkostenrechnung von 1540 ein Schaff Getreide, war also ein einheimischer Meister oder hatte seine Familie hier.

Digitized by Google

art mit Ausnahme des Kapellenganges auch im ganzen ersten Stockwerk angewendet wurden, sind in diesem Renaissancebau bekanntlich fast alle stuckiert[1]). Der Ausdruck Stuckatoren kommt aber nie vor, sondern die welschen Steinmetzen, welche diese Kunst verstanden, werden einfach „Drucker" genannt. Im Jahre 1540 hat ein Schreiner ein Muster gefertigt, „wie die Welschen an die gewelb machen"; dazu gehörte vermutlich das Birnbaumholz „den Welschen zu mödl." Schon im Jahre vorher war von dem unter den Steinmetzen stehenden Benedikt, „so von Neuburg herkommen ist und der die gewölb ausbrait hat", um 3 Gld. 15 solcher Mödl gekauft worden. Von den zwei, später drei Walchen, so 1542 „die druck in die gewelb machen", hießen zwei Thomas und Philipp. Es erhielten zwei solche 123 Gld. vom 1. Januar bis 22. August 1540. Im Jahr 1541 bekam obiger Benedikt, „so in den gewölben druckt", oder Benedikt „drucker" vom 26. Mai bis 26. August 60 Gld. ausbezahlt.

Auf die Stuckatoren folgen die Vergolder[2]), auch „Zubereiter" genannt. Anfangs Mai 1541 ist Christoph „zuebereiter" oder „bereiter, so den druck in den gewelben vergult", auf Fronleichnam ein „deutscher zubereiter" genannt. Im Hinterhause hatten zwei Vergolder ein Gewölbe vergoldet, wofür sie 20 Gld. erhielten und außerdem 2 Gld. Zehrung zur Heimkehr. Von Ende Juni des nächsten Jahres an sind wieder zwei Vergolder wochenlang beschäftigt, später nur mehr einer. Nach Ostern des letzten Baujahres fangen zwei Vergolder an; von Fronleichnam an sind es vier Vergolder bis zum Aufhören der Wochenlöhne um Bartholomäi, also Ende August.

Nun kommen wir noch zu den Malern[3]). Deren Tätigkeit, sogar die Nationalität, war bisher vielumstritten. Ich glaube, die Frage auf Grund der Rechnungen einigermaßen befriedigend lösen zu können. Über die drei meistgenannten Maler Herman Posthumus, Hans Bocksberger d. Ä. aus Salzburg und Ludwig Reffinger aus München hat schon Bassermann-Jordan in seinem fleißigen Werke „Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe" (S. 39—42) verdienstvoll geschrieben. Ich will vor allem die drei längeren Stellen, die in den

(1) Der hierzu nötige Gips („yps") war vermutlich aus der Tölzer Gegend, da er 1538 auf drei und im nächsten Jahre auf zwei Flößen die Isar herabkam. Es wurden auch 1539 vom Kupferschmied „2 groß weitt pfannen zu dem yppsprennen" gekauft.

(2) Außer anderm besonders in der Kapelle 1540 verbrauchtem Gold ist 1541 angegeben, daß 20 Buch Feingold für die Gewölbe von Ulm um 70 Gld., im Jahr darauf ebensoviel Buch bezogen wurden. Die Stuckaturen sind natürlich nicht durchweg vergoldet. Die Färbung der des italienischen Saales in Gold-Weiß-Blau ist wohl noch die ursprüngliche, ebenso die des zweiten Zimmers der Modellsammlung, während diese Stuckaturen an anderen Gewölben vielfach verändert, namentlich überweißt worden zu sein scheinen.

(3) Im Jahre 1540 wird für die Maler Bleiweiß, Kienschwarz, Rotbraun und Obergelb für 5 Gld. 3 Schill. 28 Pfen. eingekauft, 1541 für sie 3 Pfund blaue und vorher 18 Pfund blaue und grüne Farbe erworben; außerdem heißt es im letzteren Jahre, daß für die welschen Steinmetzen, Maler und den Estrichmacher 25 Gld. 54 Pfen. ausgegeben wurden „umb kreiden, pleiweiß, polermennig, gelb, rettl, schwamen, gelb weiß und rott wax, saffran, grien varb, pappier, mastix, pämwol und englisch peittltuch". Der Mening gehörte für den Estrichmacher, für den 16 Pfund davon 1540 angeschafft wurden, worauf er für acht Estriche 40 Gld. bekam. Die Notiz für den Bedarf der welschen Steinmetzen, einschließlich des Baumeisters Sigmund, heißt 1538: rotes und weißes Wachs, Bims, Mastix, Kesselbraun, Bleiweiß, Schwefl und Schwämme; im nächsten Jahre wird wieder zum Kitt der Steinmetzen aus der Apotheke Terpentin, Mastix, Bleiweiß und weißes Wachs genommen. Im Jahre 1542 werden Bimssteine und Schwämme von Venedig bezogen, auch eine Korduanhaut zum Polieren des Marmors eingekauft.

Digitized by Google

Rechnungen von 1542 und 1543 über die beiden letzteren Maler stehen und die bisher nur bruchstückweise[1]) bekannt waren, hieher setzen. Erstere sagt:

„Item als maister Hanns Pockhsperger, maller von Salltzpurg, zwen säl, zwai chomingewelb, den ganng bei der cappeln[2]), sechs materi aussn am walhnhaus, auch im hindern thurn und zwai grosse thuech gemaldt, ime geben 142 guldn. So hat ime mein gnädiger herr herzog Ludwig geben 40 gulden und als ine sein gnad abgefertigt, geben 170 gulden, thuet als . . . . . 352 gulden."

Die Rechnung von 1543 schreibt unter eigener Rubrik „Maller betreffennt":

„Item maister Hannsen Pockhsperger, maller von Saltzpurg, als er den unndern ganng im hof gegen dem Zennzen wirdt, auch in dem obern sall ain kindl driumpf gemalt, hat ime mein gnädiger fürst und herr geben . . . . . 40 gulden."

Item Ludwigen Reffinger, maller von München, hat ain gewelb gemacht mit des himls lauff, auch mit dem Wachus und herniden dreu gewelb gemalt, auch den ganng, so über die gassen geet, sambt 24 vissierungen zu den geschmelzten scheiben; ime geben . . . . . 64 gulden.

Item Pauls maller umb arbait zalt . . . . . 37 gulden."

Über Bocksberger ist sonst keine Notiz mehr zu finden; dagegen beziehe ich die 1542 unter Handwerker stehende Notiz „Ludwig maller 186 fl" auf unsern Ludwig Reffinger, zumal schon die Hofkostenrechnung von 1540 sagt, daß auf des Herzogs Befehl dem Ludwig, Maler von München, 1 Schaff Korn verabreicht wurde. Manche, aber kaum eine längere Rechnungsnotiz haben wir in denen von 1540 bis 1542 über den Maler Hermann, der nie mit seinem Zunamen genannt wird. Die von 1541, daß sein Bruder, „als dieser in eine gefihlte ramb 1 gemaltes tuch gemalt hat, laubwerch in den ramen geschniten" und dafür 4 Gld. erhielt, möchte man auf das auch von Bassermann-Jordan (S. 42) erwähnte Altarbild der Residenzkapelle, das nun auf der Trausnitz trauert und uns seinen Zunamen überliefert hat, beziehen. Die Anbetung des Kindes durch die Hirten und Könige ist aber beidemale auf Holz gemalt. Sonst ist in diesen drei Jahrgängen mitten unter den italienischen Steinmetzen immer angegeben, wie lange „maister Herman, maler" gearbeitet und wieviel er Lohn bekommen habe. Er muß sich als Welscher gefühlt haben und war auch anscheinend ein solcher, da er wie die „Drucker" sich in „Crona" zahlen ließ, nämlich deren 12 im Monat, gleich 18 Gulden in Münze bezog. Im Jahre 1540 war er nur drei Monate beschäftigt, nämlich vom 24. April bis 24. Juli; da er das ganze nächste Jahr im welschen Bau malte, bekam er 216 Gulden. Zu Anfang 1542 war er nur mehr vier Monate beschäftigt, kommt aber auch anschließend zwischen Ostern und Himmelfahrt noch mit vier Wochenlöhnen (je zu 4 Gld. 3 Schill. 15 Pfen.) vor, so daß er rund 350 Gulden davontrug, also zwischen Reffinger und Bocksberger mit seinem Verdienst steht.

Ich will nun auf Grund dieser unanfechtbaren Quellen zeigen, welche von den heute noch erhaltenen Deckenmalereien[3]) den einzelnen dieser drei meistbeschäf-

(1) Sitzungs-Ber. d. Münch. Akad. d. Wiss. 1892 I, S. 148 u. Bassermann-Jordan, a. a. O., S. 39, beide fußend auf Meidingers Lokalgeschichte und Mitteilung von Dr. K. Trautmann.

(2) Von der Kapelle ist selten die Rede. Die zwei großen Leuchter, die 1542 um 8 Gld. 70 Pfen. gekauft werden, gehörten wohl dahin. Sicher ist das von den „messigen seuln, so in der capeln sein", und die 1542 ein Fuhrmann brachte. Von der Einweihung derselben lese ich erst in der Hauskämmereirechnung von 1571, als der fromme Wilhelm als Kronprinz auf der Trausnitz residierte. Damals wurde die Stadtresidenz herabgeputzt.

(3) Der italienische Saal hat neuere Marmorverkleidung an den Wänden, die übrigen Prachträume dort graue Malereien von 1780; nur vom Kapellengang waren die Wände ursprünglich bemalt. Zur

Digitized by Google

tigten Meister zuzuweisen sind. Da hat denn Hans Bocksberger sicher gemalt: den Kapellengang und den Putten- oder Kinderfries im italienischen Saal. Dem Ludwig Reffinger ist von dem Erhaltenen sicher zuzuteilen: Die Decken des Planeten- und des Götterzimmers; denn ersteres ist das „Gewelb mit des himls lauff"; „Wachus" gleich Bacchus ist nur im Götterzimmer abgebildet, dort zwar nicht die wichtigste, aber durch ihre Weinseligkeit auffallende Figur. Die Notizen über diese beiden Maler geben uns aber auch Hinweise auf Malereien, die heute verschwunden sind. Von Bocksberger sind sicher nicht mehr vorhanden die „sechs materi aussen am Walhnhaus", worunter vermutlich die Stallungen[1]) zu verstehen sind, dann die Malerei „im hindern thurn", zwei Leinwandbilder, die vielleicht noch in einer Galerie zu suchen sind, endlich die Malereien im „undern gang im hof gegen dem Zennzen wirdt", worunter vermutlich die Säulenhalle des westlichen Verbindungsbaues unter dem Kapellengang zu verstehen ist. Von Reffinger ist nicht mehr erhalten: Die Malerei im „gang, so über die gassen geet", d. h. in dem auf zwei Bögen über die Ländgasse führenden Gange. Die „24 vissierungen zu den geschmelzten scheiben" sind uns indirekt zur Hälfte im Nationalmuseum erhalten. Der Katalog Glasgemälde desselben zählt nämlich unter 155—166 bei Jörg Breu d. Ä. zwölf Glasbilder aus der Landshuter Residenz auf, welche die Geschichte des Ägyptischen Joseph behandeln. Da nur von Visierungen, also Entwürfen die Rede ist, braucht die Ausführung durch Jörg Breu[2]) nicht zu überraschen.

Wir haben nun auf Hans Bocksberger und Ludwig Reffinger auch die mehrdeutigen Stellen in unseren Quellen richtig zu verteilen, was nach den 1780 ff. unter Karl Theodor und schon früher vorgenommenen Übermalungen[3]) und den

Wohnlichkeit von Renaissanceräumen trug immer reichliche Verwendung von Gobelins bei, die nur aufgemacht wurden, wenn das Schloß von den Herrschaften bewohnt war. Die Hauskämmereirechnungen gäben manche Notiz dafür. So erhielten 1561 die Wächter, welche für die Ankunft Albrechts V. die Teppiche aufmachen mußten, Bier und Brot. Nach sechs Jahren war er wiederholt gelegentlich des Regensburger Reichstags und der Hirschfaist da. Schon auf Georgi waren im „welschen pau die hackn zu den eisnen stenngln, daran die töbich hanngen, eingemacht" worden.

(1) Nur die Stallungen haben außen an ihrer glatten Front noch Platz für Malerei; in Mantua waren ja auch die Lieblingspferde des Herzogs Frederigo Gonzaga (vgl. Denkmalpflege VII (1905), S. 111), an die Wand gemalt. Die Hauptfront an der Länd mit ihrer Rustika hätte höchstens in den fünf Blindfenstern neben dem großen Wappen solchen Raum geboten.

(2) Da nach dem erwähnten Katalog (Nr. 173) Barthel Beham mit Reffinger in der Werkstatt des Wolfgang Mielich zusammen gearbeitet hat, kann auch Jörg Breu dort gelernt haben. Ein Teil dieser runden Glasbilder war im Kapellengang. Denn Bocksberger hat die Spiegelbilder dieser Gangfenster auf der fensterlosen Wand gegenüber aufgemait und dabei jedem Flügel oben ein blaugefaßtes Rundfensterchen eingesetzt.

(3) Auch über die Instandsetzung der Residenz für den jungvermählten Pfalzgrafen Wilhelm von Birkenfeld ist von 1780 eine Rechnung da. Der Voranschlag lautete auf 9367 Gld. Die Maurer, Zimmerleute, Taglöhner und Steinmetzen bezogen aber allein schon 8803 Gld. an Löhnen. Die wirklichen Kosten waren schließlich 29008 Gld. Zweimal wurden je 127 Fässer Gips bezogen; Floßmeister von München und Tölz lieferten auch sonstiges Baumaterial. Der Münchener Bildhauer Anton Zechenberger bekam für „11 Trumeau-Spiegel-Ramen und 9 Consol-Tische" 462 Gld.; der kurfürstl. Maler Augustin Joseph Demel für deren Fassung 224 und für seine sonstigen Arbeiten, also obige Über- und Wandbemalung 745 Gld. Die Landshuter bürgerlichen Maler Frz. Schmid, Zacharias Lehrhuber und Joh. Kaufmann erhielten die Anstreicharbeiten. Der Landshuter Bildhauer Christian Jorhan verdiente nur 82 Gld. Von München kamen auch acht Stuck Marmor für einen welschen Kamin. Zum Schluß schwamm auch auf drei Flößen des Pfalzgrafen „Bagage" von München her. Der Hof-Oberbaudirektor Lespilliez war zum Nachschauen einmal vier Tage von München fort. — Schon bald nach dem Ableben des Schloßerbauers fanden in der Kirche und in etlichen Sälen Übermalungen

Digitized by Google

Übertünchungen nicht leicht ist, wie schon Bassermann-Jordan, der auch sehr darunter zu leiden hatte und deshalb mangels der Quellen fehlgreifen mußte, an vielen Stellen hervorhob. Da werden unbestimmt dem Meister aus Salzburg noch „zwen säl, zwai chomingewelb", also zwei Säle und zwei Kamingewölbe zugeschrieben, dem Meister aus München aber „herniden dreu gewelb". Wenn die feste Zuteilung dieser sieben Räume gelänge, wäre die Frage sicher gelöst, da der Rest dann für Hermann Postumus verbliebe, nachdem wir als ziemlich sicher annehmen dürfen, daß die hernach noch zu behandelnden Maler keine ganzen Innenräume auszumalen hatten. Daß unter dem einen der beiden Säle, die Bocksberger auszumalen hatte, der italienische Saal zu verstehen ist, ist naheliegend. Es ist sogar sicher, wenn wir aus dem verbürgt ihm zugeschriebenen Kapellengang die Bärte und Rüstungen mit den Brustbildern antiker Helden und Heerführer in den achteckigen Gemälden dieses Saales vergleichen. Sollte der zweite Saal der ungewölbte deutsche Saal des Vorderbaues sein, über dessen schöner Kassettendecke in Farbholz nichts Greifbares in den Baurechnungen steht, die aber nicht viel später sein kann? Es könnte sich bei diesem unstuckierten Saale übrigens nur um Wandmalerei handeln. Bei den beiden „Kamingewölben" haben wir, da im Apollozimmer die düstere Farbengebung sowohl wie die Steifheit des Apollo und das Durchziehen von Figuren durch mehrere Stuckfelder (vgl. Planetenzimmer) ganz für Reffinger spricht, die Wahl zwischen dem anstoßenden, übertünchten fünfeckigen Zimmer und dem folgenden Venuszimmer im oberen Stock und der sog. Konditorei und Kaffeeküche zu ebener Erde. Dem Reffinger sind hier auch, weil es „hernieden" heißt, drei Gewölbe zuzuteilen. Seinen dunklen Farben entspricht am ehesten das Eckzimmer der Modellsammlung mit seinen 25 Kassetten. Also wird er auch den anschließenden, heute übertünchten Saal der Sammlung und das gleich daneben liegende Einfahrtsgewölbe bemalt haben. Für Posthumus bleibt dann an noch erhaltenen ganzen Räumen das schöne Dianazimmer, vielleicht auch die Konditorei und Kaffeeküche, endlich der Bibelzyklus der Vorhalle. Sollte da nicht er der sein, der die ganz italienisch anmutenden Grotesken und Lorbeerzweige im Planetenzimmer, auch im Kappellengang, endlich die in Rosa fast ganz übertünchten Grotesken des Götterzimmers gemalt hat? Denn anzunehmen, daß jedem Maler immer nur ganze Gewölbe zum Ausmalen zugeteilt wurden, wäre doch zu schablonenhaft.

Vielleicht darf ich hier noch über den von Bocksberger rings um den italienischen Saal gemalten Puttenfries, in der Rechnung „Kindleintriumph" genannt, den ich gar hoch schätze, von dem ich aber leider nur ein ungenügendes Bild bringen kann, ein paar Worte verlieren. Es ist in goldenen Unzialbuchstaben der für die damaligen Wittelsbracher Brüder wegen des jungen Erbfolgegesetzes so wichtige Spruch dargestellt:

„CONCORDIA PARVAE RES CRESCUNT,
DISCORDIA MAXIMAE DILABUNTUR."

statt. Die Landshuter Hofbaurechnung von 1553 sagt, daß dort acht Zimmerleute „dem maister Hanns Zentzn, maller von Munichen geruest aufgemacht, damit er die verdorbenen gemäll widerumb hat ausgepessert". Schon im nächsten Jahre hat ein Maler Wolfgang am vordern Schieß das gemalte Gesims, das vom Wetter beschädigt worden und nach dem folgenden auch erst 15 Jahre alt war, vom Korb aus neu gemalt. Übertüncht sind nicht nur mehrere geschlossene Räume in beiden Stockwerken, sondern auch die beiden anderen offenen Hallen des Hofes, bei denen bei starker Luftfeuchtigkeit die alten Bilder noch durchschlagen.

Digitized by Google

Die beiden Worte Concordia und Discordia nehmen je eine Schmalseite des Saales ein. Zwischen und mit den Unzialen spielen nackte Putten, zu Hunderten darf man sagen, da auf ersteres Wort allein 60, auf letzteres 50 treffen. Bewunderaswert ist die Abwechslung, die der Künstler in das lange Band hineinbrachte. Eine Gruppe trägt einen Kameraden auf den Schultern, eine andere einen an Armen und Beinen; andere Gruppen spielen mit selten angebrachten Tieren (Hund, Ziege und Schwan) oder mit Musikinstrumenten oder Windrädchen. Nach Kinderart sind auch die Buchstaben ihr Spielzeug zum Durchkriechen und Versteckensspiel. Das O suchen sie zu rollen, ein C als Schaukel zu benützen. Gleich mit dem zweiten Teil des Spruches beginnt der Streit der großen Gesellschaft, was zeigt, daß der Maler den Spruch miterlebte. Die Knirpse werfen und zerren einander, ziehen entgegengesetzt, verbläuen einander alle möglichen Körperteile, raufen um ein Fähnlein, kurzum, führen miteinander Krieg, sogar mit Pfeil und Bogen und Wurfspeer. Fürwahr ein Meisterwerk dieses bis jetzt leider so wenig bekannten älteren Bocksberger!

Sonst ist nur ein Landshuter Maler Paulus genauer faßbar[1]). Es wurde nämlich nach der Kastenrechnung von 1540 an „Paulsen maler hie" auf herzoglichen Befehl ein Schaff Korn verabreicht; 1543 verdiente er am Bau 37 Gulden; fast das Doppelte davon, nämlich 70 Gulden, bekam er vier Jahre vorher „von dem vordern schieß ze malln." Ein Einheimischer war also der erste am Bau beschäftigte Maler. Seinen Laokoon und drei andere Heroengestalten, die er nach dem Gesagten am deutschen Flügel neben die zwei Fensterpaare über dem Haupteingang malte, zeigt noch Wenings Kupferstich der Residenz.

Ein Christoph, Maler von München, ist im Oktober 1540 mit Wochenlohn am Bau beschäftigt und gleich darauf „2 maler von München." Vor Schluß aller Bauarbeiten, nämlich von der Fronleichnamswoche 1543 bis in den Juli hinein ist mit einem Wochenlohn von 1 Gld. 3 Schill. 15 Pfen. „maister Michel, maler von München" beschäftigt. Über die Tätigkeit dieser letzten Münchener Maler ist sonst nichts Näheres angegeben. Sie werden bei ihrer kurzen Tätigkeit kaum selbständige Aufgaben zu erledigen gehabt haben, sondern nur gehilfenmäßig tätig gewesen sein.

Es ist in den Rechnungen keine Spur vorhanden, daß außer Meister Herman auch nur ein ausgesprochen welcher Maler am Baue tätig war. Insbesondere ist keine Andeutung gemacht, daß Baumeister Sigismund oder sein Diener Anton auch als Maler gearbeitet haben. Sie scheinen nur Steinmetzen gewesen zu sein. Ein Maler oder Baumeister Antonelli, der in der Literatur über diesen Bau immer spukt, ist geradezu als Erfindung zu bezeichnen.

Die Hauptdaten über die Inangriffnahme der einzelnen Baugruppen wurden schon eingangs gegeben. Auch über das Fortschreiten des Baues sind wir außer durch Inschriften[2]), die mit Vorliebe an Türstöcken angebracht sind, durch gelegentliche Notizen einigermaßen unterrichtet. Maurer, Taglöhner und Zimmer-

(1) Den Landshuter Maler „Steffan Sibenwürger", der nach der Kastenrechnung 1540 ein Schaff Korn vom Herzog erhält, finde ich am Bau nicht beschäftigt.

(2) Aus Bassermann-Jordan sind sie zu ersehen. Das Jahr 1540 steht an einem der Herkules-Reliefs im großen Saal (S. 32), 1541 am dort befindlichen Herzogswappen (S. 30) und den Grotesken des Venuszimmers (S. 35), 1542 auf dem Türsturz der Modellsammlung (S. 18), im Götterzimmer (S. 30) auch eingelegt in einer Saaltüre (S. 35) und am Türsturz an der Isar (S. 35), 1543 endlich zeigt die Umschrift der italienischen Vorhalle.

Digitized by Google

leute erhielten 1537 vier Gulden zu „Beschlußwein“[1]), als erstere die vier Kellergewölbe „gar gewölbt“ hatten. Im Jahre 1538, vermutlich im Herbst, bekamen diese Maurer wieder Beschlußwein, als sie „das untere gewölbe ganz geschlossen haben“; im nächsten Jahre wurde „den welschen, als si das groß, hoch, lanng gewelb geschlossen“, vermutlich also die Tonne des sog. italienischen Saales im ersten Stocke des wappengeschmückten Flügels an der Länd fertig hatten, 2 Gulden verabreicht. In diesem Jahre wurde im Ziegelofen des Moosburger Chorstifts zu Isarek „das glasiert dach gesprent“, das Meister Bernhard Walch vorher beschaut und wozu der Hafner Alban ein Muster gemacht hatte. Im Jahre 1540 wurde der Keller mit Marmor gepflastert, andererseits vom Vergolder Strasser die 17 Buchstaben[2]) am großen Steinwappen der Ländfront, die Gießer Bernhard[3]) gegossen hatte, dann die 14 Buchstaben der heute noch zu sehenden Inschrift „Domus orationis“ ober des Kapelleneingangs vergoldet, auch von diesem oder einem andern „zuebereitter“, der kurze Zeit beim Wirt Aham Maler verköstigt wurde, in der Kapelle Vergoldung angebracht. Im nächsten Jahre wurden die beiden Höfe gepflastert und für den „welschen Stall“ ein Brunnkar beigebracht. In diesen „Walchenstall“ kamen 1542 vier Bettl für die Knechte anscheinend und in des welchen Stallmeisters[4]) Zimmer 3 Gießfaß (zum Händewaschen) und ein „Reisbettl“. Man hat damals auch zum hintern Tor „56 stähln nagl schleifen“ und dann polieren lassen.

Rechnerisch und wirtschaftlich veranlagte Leser werden auch nach den Baukosten fragen. Ich habe die acht Baujahre 1536 bis 1543 fast auf den Pfennig 55100 Gulden errechnet, mit den Jahren 1538 und 1541 als Höhepunkten. Das ist aber noch nicht die ganze Summe, wenn man bedenkt, daß vom Holz aus eigenen Waldungen nur die Fuhrlöhne verrechnet sind, die Gehälter für den Bauschreiber und den deutschen Baumeister Überreiter in diesen Rechnungen überhaupt nicht erscheinen, ebensowenig die Getreidebezüge, die solche Bauleute und Künstler sicher nicht bloß in dem erhaltenen Jahrgang 1540 der Hofkastenrechnungen erhielten. Die aus dem gleichen Jahre auch vereinzelt erhaltene Kammermeisterrechnung des Herzogs läßt stark vermuten, daß die Mittel durch Anlehen aufgebracht wurden. Die Münchener Wittelsbacher des 16. Jahrhunderts waren ja bekannt dafür, daß sie weit über ihre Einkünfte Ausgaben machten.

* * *

Die Landshuter Residenz steht durch ihre rein italienische Art nach der Anlage und Ausführung fast vereinsamt in der bayerischen, ja deutschen Kunstgeschichte da. Darob dürfen wir aber die zeitlichen und sachlichen Zusammenhänge nicht

(1) Diese drei Arten eigentlicher Bauarbeiter erhielten auch jeden Aschermittwoch „nach altem geprauch zu verdrinken“ ein paar Gulden. Bei den Zimmerleuten waren außerdem jede andere Woche 2 Pfen. „Badegeld“ auf den Mann üblich.

(2) Ich kann aus der Inschrift „Lud. utr. Bav. dux“ nur 12 herausbringen. Wenn fünf fehlen sollten, waren sie über dem Wappen angebracht. Der Künstler dieses italienisch empfundenen Wappens ist aus den Rechnungen nicht ersichtlich. Die Rechnung 1538 sagt: „Item umb die vier stugk stain daraus man das wappen gemacht“, samt Fuhrlon 73 Gld. 21 Pfen.

(3) Dieser Bernhard „giesser“ war anscheinend für Geschützwesen in ständigen Diensten des Herzogs. Nach der Kammermeister- und Hofkastenrechnung von 1540 bezog er 50 Gld. Sold und außerdem auf herzoglichen Befehl $^1/_2$ Schaff Weizen und 2 Schaff Korn.

(4) Nach der Kammermeisterrechnung von 1540 war damals schon „Piero Walh“ mit 210 Gld. im Stall weitaus der bestbezahlte.

Digitized by Google

aus dem Auge lassen. Auf die nach Neuburg a. I., Ingolstadt und Neuburg a. D. führenden Fäden wurde oben schon hingewiesen. Die Beteiligung Welscher an jenen Bauwerken war bis jetzt nicht bekannt, bzw. prägte den Ingolstädter Festungswerken und Erdwällen keinen Charakter auf. Von 1530 an haben nämlich die Pfalzgrafen Ottheinrich und Philipp, von denen ersterer bekanntlich der Schöpfer des berühmten Flügels am Heidelberger Schloß wurde, in Neuburg a. D. und im benachbarten Grünau[1]) sich ein Stadt- bzw. Jagdschloß im neuen Stil bauen lassen. Am altmodischsten war noch der Burgumbau, den Herzog Wilhelm IV. in Wasserburg a. I. in den Jahren 1526—1543 aufführte. Der früheste Bau, auch noch nicht frei von der Gotik, ist der des Onkels der genannten vier Wittelsbacher, des Bischofs Philipp von Freising im Hofe seiner Residenz. Mit einer Ausnahme sind die Bauherren lauter Wittelsbacher. Es stehen von den damals regierenden Wittelsbachern nur Herzog Ernst in Passau und Pfalzgraf Johann in Regensburg aus. An den die Verbindung mit Italien herstellenden Wasserwegen der Isar, des Inns und der Donau liegen bezeichnenderweise alle diese Orte. Bis auf Freising gehörten sie beachtenswerterweise alle dem zerschlagenen Gebiete der ehemaligen reichen Herzöge von Landshut an. Von deren Hauptstädten fehlt nur Burghausen. Ein schon aus dem Mittelalter überkommener Handelsverkehr mit Italien und eine gleichfalls alte Wohlhabenheit des Gebietes bedingten das frühe Eindringen der neuen Bauweise in Altbayern.

(1) Das in die Münchener Residenz überführte Renaissanceportal aus Neuburg a. D. ist aus unserer Bauzeit. Die im dortigen Nationalmuseum befindliche Inschrifttafel mit der Jagdszene aus Grünau ist auch zu beachten. Meister Veit Guldin hieß hier der Baumeister. Welsche Maurer unter einem Meister Bernhart wurden dort zu den Keller- und Kapellengewölben verwendet. (Einige Monatsrechnungen von 1539—1541 sind im Kreisarchiv Landshut); Dr. Ph. M. Halm im Jahrg. 1905 (S. 109 ff.) der „Denkmalpflege" kannte diese italienischen Beziehungen nicht.

Digitized by Google

Abb. 1. Freiberg, Dom. Schalldeckel der Tulpenkanzel

Abb. 2. Freiberg, Dom. Kelch der Tulpenkanzel nach Westen

Abb. 3. Freiberg, Dom.
Angebl. Selbstbildnis des Meisters der Tulpenkanzel.

Abb. 4. Freiberg, Dom. Mittelteil der Tulpenkanzel.

Digitized by Google

Digitized by Google

DER MEISTER H.W., EIN ERZGEBIRGISCHER PLASTIKER AM AUSGANG DES MITTELALTERS

Mit zwölf Abbildungen auf fünf Tafeln in Lichtdruck

Von WILHELM JUNIUS-Dresden

Als Bode in seiner 1887 erschienenen „Geschichte der deutschen Plastik" die spätgotische obersächsische Bildnerei in den Städten am Nordabhang des Erzgebirges beschrieb, war ihm aus der Masse der unerfreulichen Durchschnittsarbeiten eine Gruppe von stilistisch eigenartigen und künstlerisch wertvollen Werken entgegengetreten, deren Formbehandlung ihn an Adam Krafft und Tilman Riemenschneider erinnerte. Seither hat sich eine Anzahl von Einzeluntersuchungen und gelegentlichen Hinweisen mit dieser erzgebirgischen Bildnerei beschäftigt, ohne indessen den Schleier, der über der Meisterpersönlichkeit und ihren Schöpfungen legt, heben zu können.

Es handelt sich zunächst um die tonsteinerne[1]) „Tulpenkanzel" im Freiberger Dom (Abb. 1—4). Wolfgang Roch, der im Kriege gefallene Bautzener Museumsdirektor, hat ihr einen Aufsatz gewidmet, den ich aus seinen nachgelassenen Schriften im 39. Bande des Neuen Archivs für sächsische Geschichte veröffentlicht habe, und der die in Betracht kommende Literatur aufführt. Unkontrollierbare Überlieferungen schreiben sie einem Hans von Köln zu, der sie zwischen 1480—90 errichtet habe[2]). Bode hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Figur des älteren ernsten Mannes am Fuße der Kanzeltreppe (Abb. 3) und der die Treppe stützende junge Bursche in ähnlicher Weise zu dem Werke in Beziehung gebracht seien, wie dies Adam Krafft an seinem 1493—96 geschaffenen Sakramenthaus in der Nürnberger Lorenzkirche getan habe, und wie die Freiberger Kanzel, so zeigt auch Krafft's Tabernakel den gleichen Überschwang technischen Könnens und kühnster Phantastik.

R. Bruck hat 1916 im VII. Jahrgang der „Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen" die Existenz des traditionellen Meisters Hans von Köln abgelehnt, insbesondere stilistische Beziehungen der „Tulpenkanzel" zu einigen erzgebirgischen Plastiken der gleichen Epoche, Bildwerken, in die in gleicher Weise der aus der Anonymität nur zögernd heraustretende Meister mancherlei spielerischen Kleinkram, allegorisch-symbolische Gestalten u. a. hineingeheimnist hat, bestritten. Es kommen im wesentlichen in Frage die Annaberger „Schöne Tür", die Chemnitzer Geißelungsgruppe und die Ebersdorfer Pulthalterfiguren, sowie der Bornaer, Glösaer, Mittelbacher Altar und eine Marienfigur im Chemnitzer Museum, deren stilistische Zusammengehörigkeit wir hier erneut betonen möchten[3]).

Auf dem in Holz geschnitzten Schalldeckel der „Tulpenkanzel" (Abb. 1) sind

(1) Das Material, Wiesaer oder Flöhaer Tonstein, bei Chemnitz gebrochen.

(2) 1484, am Montag nach corporis Christi, ging fast die ganze Stadt Freiberg in Flammen auf, wobei auch die romanische Domkirche ausbrannte. Auf Anordnung Herzog Albrechts von Sachsen begann man dann, die wenigen Reste der Brandmauern völlig abzutragen und von Grund auf den Dom neu zu bauen. Noch 1491 mußte der stockende Kirchenbau durch einen vom Papst Innocenz III. erteilten Indulgenzbrief gefördert werden, und erst 1512 ist der Neubau des Domes in spätgotischem Stil beendet worden, wohl unter der Leitung von Johann Falkenwalt. Die Aufstellung der Tulpenkanzel kann also vor 1512 nicht erfolgt, und ihre Entstehung dürfte zwischen 1512—20 anzusetzen sein.

(3) Vgl. auch Neues Archiv f. sächs. Geschichte, Bd. 38, S. 201.

Digitized by Google

die Attribute der vier Evangelisten dargestellt, und über ihnen wächst gleichsam aus einem Blütenkelch hervor Maria mit dem Kinde[1]). Diese Madonna erinnerte mich an diejenige über dem Hauptportal der Chemnitzer Schloßkirche (ehemalige Klosterkirche der Benediktiner), das laut Inschrift im Jahre 1525 durch Abt Hilarius errichtet wurde (Abb. 5 und 6). Schon Steche wies im 7. Bande der „Bau- und Kunstdenkmäler Sachsens" darauf hin, daß der Schöpfer des Chemnitzer Portals zwar namentlich unbekannt sei, aber der Schule des Freiberger Kanzelmeisters entstamme, wenn nicht gar mit ihm identisch sei. Dieses Zögern in einer unbedingten Zuweisung wird erklärlich, wenn wir berücksichtigen, daß die Verschiedenheit des Materials (in Freiberg weicher Tonstein bzw. Holz und Stuck, in Chemnitz spröder Porphyrtuffstein) auch stilistische Abweichungen und eine andere Schnittformel bedingt: die Faltenzüge der Chemnitzer Portalfiguren sind schwülstiger und plumper, die Haltung unbeholfener und unfreier. Nehmen wir noch einen Unterschied von etwa 10 Jahren zwischen der Entstehungszeit der Kanzel und der des Portals an (legt man die m. E. unrichtige Stechesche Datierung 1480 zugrunde, so beträgt der zeitliche Abstand sogar 45 Jahre), dann wird man Steche und Gurlitt[2]) durchaus beipflichten müssen und den Gedanken des Umschaffens der Architekturformen in Naturgebilde („sächs. Baumstil"), den Entwurf dem Meister der Freiberger Tulpenkanzel, die Ausführung aber einem jener zahlreichen zugereisten Steinmetzen zuschreiben, die in den erzgebirgischen Bauhütten um 1255 tätig waren.

Die gleiche Phantastik des Entwurfs und Konsequenz der realistischen Darstellung zeigt auch die im Innern der Chemnitzer Schloßkirche aufgestellte, über $3^1/_2$ cm hohe, aus einem Lindenstamm geschnitzte Geißelungsgruppe. Auch hier jenes kunstreich verschlungene Astwerk wie bei dem Portal, dessen „Baumstil" wiederum so untrügliche Verwandtschaft mit der „Tulpenkanzel" zeigt, die gleich naturwahr durchgebildeten Gestalten: zwei rohe Henker, die Christus geißeln, ein dritter, der den zusammenbrechenden Heiland mittels eines unter den Armen durchgezogenen Seiles von hinten am Stamme hochzerrt, und ein kauernder jüngerer Mann, mit dem Binden einer Dornenkrone beschäftigt (Abb. 10). Hinsichtlich ihrer Naturalistik haben die fünf Figuren der Geißelungsgruppe in der sächsischen spätgotischen Plastik Parallelen nur noch in den Gestalten der Tulpenkanzel (Meister, Geselle, die vier Kirchenväter) und jenen der Annaberger „Schönen Tür". In Einzelheiten sei auf die Haarbehandlung bei dem Christuskinde und den tanzenden Engeln der Kanzel, verglichen mit derjenigen der Chemnitzer Gruppe, hingewiesen: ein Auflockern der Haare in einzelne Büschel. Die feine Artikulation der Hände ist ebenfalls in dieser Vollendung bei keinem obersächsischen Plastiker dieser Zeit zu finden. Jenes unvergeßliche schmerzvolle Gesicht des eine Dornenkrone mit einem Strick zusammenbindenden Jünglings zu Füßen des Heilands erinnert an den die Kanzeltreppe tragenden Gesellen in Freiberg, vor allem aber an die Ebersdorfer Pulthalter, die Engel im Tympanon der Annaberger „Schönen Tür" von 1512 und im Mittelschrein des Bornaer Altars von 1511.

Der plastische Gedanke, der dem Ebersdorfer Pulthalter zugrunde liegt, war uns bereits früher einmal in der Gestalt eines Subdiakons als Pultträger im

(1) Vgl. die ausführliche Beschreibung im 3. Bande des sächs. Inventarisationswerkes; ferner C. Gurlitt: „Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation", S. 133 (Halle 1890).
(2) a. a. O., S. 138.

Digitized by Google

Naumburger Dom vermittelt worden[1]), und der Chemnitzer Meister muß diese Figur, die er in freier und durch Wegfall der Pultstütze ungezwungener Weise in den beiden Ebersdorfer Schnitzfiguren „kopierte", gekannt haben. Ob der Meister diese Ambonen-Bildwerke wirklich für das kleine Ebersdorfer Kirchlein geschnitzt hat? Ich glaube, — nein, — und komme immer mehr dazu, bei jedem obersächsischen Werke aus vorreformatorischer Zeit in den Dorfkirchen aber auch den größeren Stadtkirchen die Frage zu stellen: ist es für diese geschaffen worden oder woher stammt es? Seit 1540 setzt ein Umzug von Altären und kirchlichen Kunstwerken ein, der sehr erheblich gewesen sein muß, und Dörfer werden schwerlich sich die Kosten haben machen können, die solche Werke wie die Ebersdorfer Pulthalter verursacht haben. So ist die Annahme nicht ungerechtfertigt, daß auch sie ursprünglich für die Chemnitzer Benediktiner bestimmt waren.

Auch die Annaberger Franziskanermönche haben 1512 für ihre Klosterkirche, die jetzige Annenkirche, den für Freiberg und in Chemnitz tätigen Künstler gewonnen. Von ihm stammt die polychromierte und reich vergoldete „Schöne Tür", die in der Literatur schon oft gewürdigt wurde[2]). Die geflügelten Engelsgestalten des sandsteinernen Portals sind die gleichen wie der pulttragende Engel und der jugendliche Diakon in Ebersdorf; die Übereinstimmung ist selbst für ein ungeschultes Auge so stark, daß auf eine eingehende stilkritische Vergleichung verzichtet werden darf. Wichtig ist der Umstand, daß an diesem Werke der bisher unbekannte Künstler erstmalig sich bezeichnet hat: Anno domini 1512 H. W. (an der Unterseite des Türsturzes). Als Stifter sind den von Engeln getragenen Wappenschildern oberhalb der Eingangstüre nach Georg der Bärtige und seine polnische Gemahlin Barbara anzusehen.

Schmidt[3]) behauptet, daß dieses Monogramm in Hans Warnitz aufzulösen sei, und bezieht sich dabei auf Meyer[4]): „Die kunstmäßige Ausarbeitung dieses herrlichen Tores fällt jedermann sogleich in die Augen, zumal nachdem dasselbige 1690, wie es die Aufschrift ausweist, von neuem gemahlet und schön vergoldet worden ist. Die Unkosten dazu (nämlich zur Restaurierung!) gab ein damaliger Kaufmann allhier, Christian Beyer, und die Arbeit dazu verrichtete ein gewisser Künstler, Warnitz genannt, so daß diesem Thor mit Recht der Nahme des Schönen beygeleget werden kann." Gurlitt[5]) hatte schon 1890 das Werk ausführlich besprochen, es

(1) Vgl. A. Schmarsow und E. v. Flotwell: Meisterwerke der deutschen Bildnerei I. Naumburger Dom. (Magdeburg 1892.)

(2) Petrus Albinus: Annabergische Annales von 1492—1539 (Mskr. der Sächs. Landesbibliothek in Dresden). Chr. Emmerling: Herrlichkeit des ber. Annaberger Tempels (Schneeberg 1713). Johann Christian Meier: Die Herrlichkeit des Annabergischen Tempels (Chemnitz 1776). Georg Arnold: Chronik von Annaberg (Annaberg 1812). Joh. Friedr. Hübschmann: Denkwürdigkeiten Annabergs (1819). Spieß: Rückblicke auf Annabergs Vorzeit. Heft V (Annaberg 1853). R. Steche: a. a. O., Bd. IV, S. 17. C. Gurlitt, a. a. O., S. 135—138. Oswald Schmidt: Die St. Annenkirche zu Annaberg (Leipzig 1908). Kurt Gerstenberg: Deutsche Sondergotik, S. 83 und 169. Wilhelm Junius: Spätgotische sächsische Schnitzaltäre (Dresden 1914), S. 73.

(3) a. a. O., S. 112.

(4) a. a. O., S. 27.

(5) a. a. O., S. 135—138. 1913 veröffentlichte Kurt Gerstenberg seine geistreiche stilpsychologische Arbeit: „Deutsche Sondergotik", in der es S. 169 als Anmerkung zu S. 83 heißt: „Die schöne Pforte in Annaberg ist erst seit 1597 vom Franziskanerkloster in die Annenkirche versetzt. Dem gleichen Meister H. W. sind von Flechsig die Ebersdorfer Pulthalter u. a. zugeschrieben worden. Vgl. Flechsig: Die Sammlung des Sächs. Altertumsvereins zu Dresden, 1900." Gerstenberg irrt hier insofern, als

Digitized by Google

als dem Freiberger „Meister der zwölf Apostel" (Dresden, Altertums-Museum) sowie dem Meister der Tulpenkanzel nahestehend bezeichnet und insbesondere auf die stilistische Verwandtschaft mit den Ebersdorfer Pulthaltern bzw. der Chemnitzer Geißelungsgruppe hingewiesen. Des Meisters H. W. eigenartig gezogene, einem länglichen Viereck sich nähernden ausdrucksvollen Gesichter, der merkwürdige Schwung der Linien und die derbe Unbefangenheit der Form, die porträtartige Bildung der etwas schwerfälligen Köpfe, erinnerten ihn an Dürersche Männerengel und an die Richtung des Michael Pacher von Prawnegk, wobei er sogar eine „mittelbare Beziehung zwischen Tirol und Annaberg für nicht ausgeschlossen" hält, „waren doch unter den Gesellen in Annaberg ein Hans von Bozen und Thomas von Lienz". Andererseits ist der Zusammenhang mit Würzburg evident, doch hat Meister H. W. eine gesteigerte Lebenskraft, die Riemenschneiders Vitalität oft übertrifft. Als stilistisches Bindeglied zwischen den Chemnitz-Ebersdorfer Werken und dem Annaberger Portal dienten uns die Engelsgestalten bzw. der Dornenkronenflechter der Geißelungsgruppe. Wem sich die Gesichtsbildung und Haarbehandlung (Bei den männlichen Gestalten, auch bei den Putten der Tulpenkanzel, ein Auflösen in einzelne Büschel, die in spitze Zotteln auslaufen; bei den weiblichen Figuren niemals festgeflochtene, sondern lockere, in großen Zügen etwas „liederliche" Zöpfe mit kurzen, heraushängenden, nicht „mitgenommenen" Haarenden. Während das Haar bei den männlichen Figuren und großen Engeln stets gleichmäßig gebildet wird, ist bei den weiblichen Gestalten die Haarbehandlung kein untrügliches Kriterium der Stilanalyse von Werken des Meisters H. W.), die schlanken, ausdrucksvollen Hände und die energische, großzügige, auf alles gotische Gewandfaltenpathos verzichtende Schnittformel des Meisters H. W. eingeprägt hat, wird die gleichen Merkmale (etwas von der schwärmerischen Askese Riemenschneiderscher Gestalten ist seinen Figuren eigen) an einigen obersächsischen Altären und Altarresten, die Gurlitt und Voß[1]) nicht erwähnen, Flechsig[2]) aber 1912 nennt, wiederfinden, nämlich an dem Bornaer, Glösaer, Mittelbacher Altar, an einer trauernden Madonna, zu einer Kreuzigungsgruppe gehörig, aus der Chemnitzer Jakobikirche stammend, und entfernter an einigen Schnitzfiguren des Ehrenfriedersdorfer Altares.

Der Bornaer Altar (Abb. 12), erstmalig 1914 von mir publiziert[3]), zeigt ebenfalls das Monogramm H.W.Z. und die Jahreszahl 1511, welche sich auf die geschnitzten Teile bezieht. Die Bedeutung des dritten Buchstabens Z vermag ich noch nicht zu erklären. Im Mittelschrein, der in ziemlich flach geschnitzten Figuren die Begegnung Marias und der Elisabeth darstellt, begegnen wir den Annaberger und Ebersdorfer

Flechsig 1900 zwar den Meister der Ebersdorfer Pulthalter mit dem Meister der schönen Pforte identifizierte und ihn Hans von Köln nannte, jedoch auf den Meister H. W. des Bornaer Altares an dieser Stelle noch nicht hinwies.

(1) Georg Voß: Thüringische Holzschnitzerei des Mittelalters und der Renaissance (in Doering und Voß: Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen.) Magdeburg 1904. Katalog der kunstgeschichtl. Ausstellung zu Erfurt (Magdeburg 1903).

(2) Eduard Flechsig: Sächs. Bildnerei und Malerei vom 14. Jahrh. bis zur Reformation. 3. Lieferung. (Leipzig 1912.)

(3) a. a. O., S. 66 ff. A. Schmarsow bestätigte mir brieflich die seinerzeit von Roch gemachte Angabe, daß er bereits 1904 im Leipziger kunsthistorischen Universitätsinstitut anläßlich der Rochschen Untersuchung der Freiberger Tulpenkanzel auf den Bornaer Altar des Meisters H. W. von 1511 aufmerksam gemacht habe, und daß dieser Altar gleichsam den Schlüssel zur Kenntnis des Meisters der Kanzel bilde. Schmarsow fällt also das Prioritätsrecht der Entdeckung des Meisters H. W. zu.

Digitized by Google

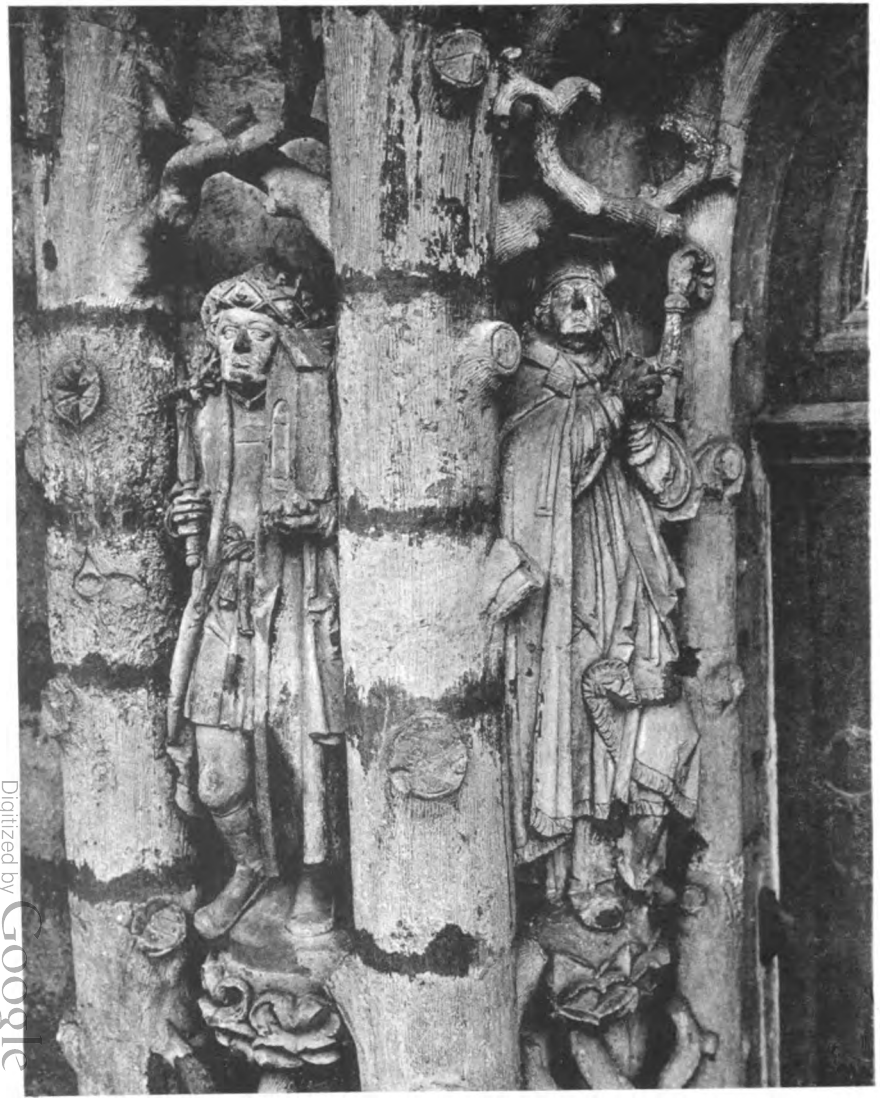


Abb. 5. Chemnitz (Schloßkirche), Nordportal
Gewändefiguren der linken Seite.

Abb. 6. Chemnitz (Schloßkirche), Nordportal.
Gewändefiguren der rechten Seite.

Zu: W. Junius, Der Meister H. W.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. Ehrenfriedersdorfer Altar. St. Katharina.

Abb. 8. Chemnitz (Museum). Marienfigur vom Hochaltar der Chemnitzer Jakobikirche.

Zu: W. Junius, Der Meister H. W.

Digitized by Google

Digitized by Google

Engeln wieder; die flächige Schnitztechnik, die dem Reliefcharakter hier angemessen ist und nur durch eine gewisse Unbeholfenheit in Einzelheiten auffällt, beweist, daß der Steinstil unwillkürlich auch den Holzstil des Meisters beeinflußt hat, sowie umgekehrt an der Annaberger „Schönen Tür" mancherlei an den Bildschnitzer erinnert, der sich im Steinwerk versucht. Das in großen Ausmaßen gehaltene sechsflügelige Werk ist gleich der „Schönen Tür", der Geißelungsgruppe und der Tulpenkanzel durch das sächsische Wappen als fürstliche Stiftung gekennzeichnet.

Der Glösaer Altar (Abb. 9)[1]) steht qualitativ dem Bornaer Altar nach, läßt aber trotzdem die charakteristische Schnitzweise des Meisters erkennen, um unter Verzicht auf ins einzelne gehende Stilkritik auf die diesem Aufsatz beigegebenen Lichtdrucktafeln verweisen zu können. Die in Anordnung, Figurentypus und Technik auffällige stilistische Verschiedenheit zwischen der Glösaer und der Bornaer Predella beweist mir, daß in der Werkstatt des Meisters H. W. ein Geselle tätig war, der zwar hinsichtlich der Manier dem großen Künstler manches „glücklich abgeguckt", aber von dem Geist und der Seele dieses Romantikers nichts verspürt hatte.

Und das gilt auch von dem Mittelbacher Altar (Abb. 11), dessen rohe, ungefüge Art im Rahmen der bisher genannten Werke wie plumpe Werkstatt-Massenlieferung wirkt, wo des Meisters eigene Handschrift durch Gehilfennachahmung ersetzt ist. Vergleicht man die Predella (Tod der Maria) mit der gleichen Darstellung im ersten inneren rechten Flügel des Bornaer Altars, so findet man allein schon hier in Komposition und Technik bis ins Einzelne gehende Übereinstimmung. Das Eindringen renaissancistischer Ornamente in noch gotische Schmuckformen zeigt, daß der Glösaer Altar später als die bisher genannten Werke des Meisters H. W. entstanden ist (gleichzeitig mit dem Chemnitzer Schloßkirchen-Portal?) während der Mittelbacher Altar als ältere Arbeit durch das Fischblasenmaßwerk gekennzeichnet wird, das den Fußstreifen unterhalb der einfachen Figurensockel der Flügel ausfüllt, und ursprünglich auch den Schrein oberhalb der Figuren abgeteilt hat. Der jetzige Abschluß mit Rankengeschling und Blüten ist eine Ergänzung aus dem Jahre 1912 anläßlich der Wiederherstellung des Altars[2]).

Auch die geschnitzten Teile des Ehrenfriedersdorfer Altars (Abb. 7) lassen sich in manchen Teilen in Parallele setzen zu dem Figurenwerk der bisher erwähnten Werke des Meisters H. W. Vergleicht man dann aber die heilige Katharina im Ehrenfriedersdorfer Schrein mit jener im linken Flügel des Glösaer Altars (Abb. 9)[3]), so wird der stilistische Abstand zwischen Borna, Glösa, Mittelbach, Freiberg, Chemnitz, Annaberg und Ehrenfriedersdorf offenbar: die sorgfältigere Behandlung, die reicher ausgeführte Gewandung mit ihrem lebhafteren Faltenwurf, modische Wandlungen in der Haartracht (Barbara im linken Flügel des Ehrenfriedersdorfer Altars), die differenziertere Handhaltung der hl. Katharina des Ehrenfriedersdorfer Altars verglichen mit jener des Glösaer, machen es schwer, den künstlerischen Duktus des Meisters H. W. auch in dem Ehrenfriedersdorfer Werk zu spüren. Die Abgrenzung der Mitarbeit des Meisters H.W. an den plastischen Teilen des Ehrenfriedersdorfer Altars ist schon wegen ihrer Ungleichwertigkeit im einzelnen kaum möglich. Die kleinen Gruppen in der Bekrönung: „Darstellung X., X. vor Pilatus, und Maria und Johannes zu Seiten des

(1) Im Chemnitzer Museum.

(2) Auch der Bornaer Altar wurde 1867 einer gründlichen Restaurierung unterzogen, wie eine lateinische Inschrift an der Schreinumrahmung besagt.

(3) Irrtümlich in dem für St. Brigitte bestimmten Flügel aufgestellt.

Digitized by Google

Gekreuzigten" sind in Anbetracht der Höhe ihres Anbringungsortes roher geschnitzt als die Auferstehung in der Predella, und die Flügel- und Schreinfiguren zeigen wiederum erhebliche Abweichungen stilistischer Art. Ist es übrigens bloß ein Zufall, daß die hl. Katharina sowohl auf dem Brustsaum des Untergewandes ein eingesticktes W zeigt und außerdem noch an einer geflochtenen Goldschnur ein Medaillon mit dem Buchstaben W trägt? Die Schreinfigur des hl. Nikolaus ist bestimmt nicht vom Meister H. W., erinnert vielmehr an Döbelner, Rochlitzer und Freiberger Bildschnitzer. Die nach außen schielenden Augen sind typisch für die Freiberger Schule. (Vgl. Doering und Voß, a. a. O., S. 64). Robert Bruck[1]) setzt den Ursprung des Altars in die Zeit um 1506 und bezeichnet im Gegensatz zu Flechsig[2]) als Meister der Flügelgemälde einen unbekannten Künstler süddeutscher Herkunft aus dem Kunstkreise, der in Hans Holbein d. Ä. seinen Hauptvertreter hatte und dem auch Mathias Grünewald entstammte[3]). Hans Coler von Köln kommt nach Bruck nicht in Frage[4]). Als Schöpfer der Schnitzwerke lehnt er den Meister H. W. nebst den Zuschreibungen anderer Werke auf Grund vergleichender Stilkritik durch Flechsig und Junius in Bausch und Bogen ab, ohne indes einstweilen einen bestimmten anderen Meister nennen zu können, oder seine Ablehnung stichhaltig zu begründen. In der Tat sind neben aller stilkritischen Attribution, der beliebtesten aber auch unsichersten kunsthistorischen Methode, archivalische und chronikalische Bestätigungen trotz dem boshaften Vergleiche, den einst der Meister der Stilkritik, Giovanni Morelli, den Archivforschern anhängte, nicht zu verachten; denn sie geben noch immer die sicherste Grundlage auch für kunstgeschichtliche Forschungen. Die bisherige ablehnende Kritik aber vermag sich auf solche Funde nicht zu stützen, und stellt nur wieder ihre Einfühlungsgabe, Bilderinnerungsvermögen und Formengedächtnis der gleichsam mathematischen Wahrscheinlichkeitsrechnung eines anderen Fachgenossen gegenüber[5]). Eine Personengleichheit zwischen Meister Hans von Köln (Hans Koler, Coler oder Köler von Köln) und dem Meister H. W. besteht natürlich nicht; ersterer ist ausschließlich als Maler tätig gewesen und hat vorübergehend gemeinsam mit dem Bildhauer in Chemnitz gearbeitet.

Als letztes Werk möchte ich an dieser Stelle die zu einer Kreuzigungsgruppe gehörige Marienfigur aus der Chemnitzer Jakobikirche im dortigen Museum besprechen (Abb. 8), die mir ausgeprägter den Stil des Meisters zu tragen scheint als die von Flechsig a. a. O. erwähnte Waldkirchener Madonna. Man kann diese trauernde Mutter Gottes keiner anderen gleichzeitigen erzgebirgischen an die Seite

(1) Vgl. 1. Mitteilungen aus den sächs. Kunstsammlungen (Jahrg. VII, 1916, S. 11). 2. Neues Archiv für sächs. Geschichte, Bd. 38 (1917), S. 201ff. 3. Neues Sächs. Kirchenblatt XXIV, 1917, S. 19—24. 4. Sächs. Heimat. 5. Jahrg. 1921, Heft 5 u. 6, S. 94. 5. Schreiber-Weigand: Der Meister des Ehrenfriedersdorfer Altars. (Chemnitzer Volkshochschule, 2. Jahrg. Nr. 6).

(2) Sächs. Bildnerei und Malerei (III. Lieferung.) Leipzig 1912.

(3) Auch in dieser Hinsicht stimme ich Flechsig zu, der auf niederländische Einflüsse hinweist. Endlich sind auch kölnische Meister m. E. in Betracht zu ziehen.

(4) Vgl. dagegen Leo Bönhoff im N. Sächs. Kirchenblatt XXIV, 19ff.

(5) Daß der Meister H. W., wie wohl alle Künstler seiner Zeit, je nach Laune und Neigung, oder dem ausbedungenen Lohn und der Persönlichkeit des Auftraggebers entsprechend seinen Werken mehr oder weniger technische Sorgfalt und künstlerische Durchbildung zuteil werden ließ, lehrt z. B. ein Vergleich der Predellen des Bornaer und Glösaer Altares, beide mit den geschnitzten Gruppen der hl. Sippe. Auch hier können einem Zweifel an der Identität der Verfertiger aufkeimen, wenn uns nicht die Schreinfiguren darüber belehrten: es ist der Meister H. W.

Digitized by Google

stellen: ihre tiefe Verinnerlichung übertrifft an Eindruckstiefe und Ausdruckskraft alle, und es steckt etwas von dem Geist des Meisters der berühmten aufblickenden „Nürnberger Madonna" (Holzmodell für ein Gußwerk der Vischer-Hütte?) in diesem Werke. Aus der Gesichtsbildung und den Händen sprechen der Stil der Ebersdorfer Pulthalter und wie bei diesen sind die Faltenzüge nicht von jener knittrigen, scharfbrüchigen und stellenweise unruhig ausbrechenden Art, sondern weicher fließend und einhüllend.

Gurlitt[1]) und ihm folgend Georg Voß[2]) haben des Meisters H. W. Tätigkeit auch in Saalfeld von 1510—1517 nachweisen zu können geglaubt, und insbesondere auf den Altar von Dienstädt bei Orlamünde (Sachsen-Altenburg) als wichtiges Bindeglied zwischen den erzgebirgischen Werken des Meisters H. W. und einigen thüringischen Schnitzaltären der Saalfelder, nach Flechsig[3]) Altenburger, Schule aufmerksam gemacht. Voß führt 11 Werke als Arbeiten des Meisters H. W. (alias Hans von Köln) auf:

1. den Dienstädter Altar (zwei Lichtdrucke in den „Bau- und Kunstdenkmälern Thüringens", 2. Bd., S. 74—75);

2. den Altar von Geißen bei Gera. Die Schreinfigur des hl. Erasmus ist abgebildet im Katalog der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt, Sept. 1903;

3. den Altar von Zwätzen bei Jena (datiert 1517), abgeb. in Heft XIII der Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, S. 238;

4. den Altar von Kalbsrieth bei Allstedt (Sachsen-Weimar). Lichtdruck in Heft XIII der Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, S. 282;

5. den Altar von Breitenhain bei Neustadt a. d. Orla (Sachsen-Altenburg);

6. die Ebersdorfer Pulthalter (Lichtdruck bei Flechsig, a. a. O.);

7. eine Marienstatue aus Waldkirchen bei Zschopau im Dresdener Altertumsmuseum (Lichtdruck bei Flechsig, a. a. O.);

8. die „Schöne Tür" vom Annaberger Franziskanerkloster, 1597 in die Annenkirche übertragen[4]);

9. die Statue St. Wolfgangs aus dem Freiberger Dom im Dresdener Altertumsmuseum (Lichtdruck bei Flechsig a. a. O.);

10. den Altar aus Helbigsdorf bei Wilsdruff (Amtshptm. Meißen) im Dresdener Altertumsmuseum (Lichtdruck bei Flechsig, a. a. O.);

11. einige Figuren aus St. Egidien bei Glauchau im Dresdener Altertumsmuseum (Lichtdruck bei Flechsig, a. a. O.).

Wer die Gepflogenheit des Meisters H. W. kennt, das Haupt- und Barthaar in einzelnen Büscheln zu schnitzen und meißeln (auch an den Tierfiguren der Tulpenkanzel in charakteristischer Weise ausgebildet), die in der obersächsischen Kunst besonders auffällige Bildung des Kopfes mit den feingebogenen Nasen und der stark entwickelten protuberantia mentalis, die zumeist sehr zartgliedrig und beweglich gebildeten langen schmalen Hände seiner Figuren kennt und weiß, wie der Meister seine asketisch schlanken Gestalten in enge, sich den Gliedern gleichsam wie naß anlegende Gewänder hüllt, überaus sparsam in der Faltenbildung große Flächen

(1) a. a. O., S. 135.

(2) in: „Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen", herausgegeben von Doering und Voß. (Magdeburg 1904.)

(3) Wanckel und Flechsig: Die Sammlung des Sächs. Altertumsvereins zu Dresden in ihren Hauptwerken. (Dresden 1900), S. 33a.

(4) Lichtdrucke bei Steche und Osw. Schmidt. Detailaufnahmen durch Dr. Franz Stoedtner, Berlin NW. 7.

Digitized by Google

nur durch die leichte Wellung einer oft scharf gebrochenen, nervös in spitzem Winkel ausfahrenden einzigen Röhrenfalte umsäumt[1]), wer beobachtet hat, wie der Meister H. W. niemals in rauschender Faltenorchestrierung seine Gestalten von Gewandmassen umbranden läßt, sondern sich der denkbar knappsten Schnittformel bedient, wird allenfalls bei dem Dienstädter Altar ganz flüchtig an unseren erzgebirgischen Meister erinnert werden. Man wird aber eine solche Fülle auffallendster stilistischer Abweichungen feststellen, daß ihre Aufzählung den Rahmen dieser Veröffentlichung weit überschreiten würde[2]). Ich kann nur sagen: die von Voß dem Meister H. W. zugeschriebenen Werke, die dieser nach seiner angeblichen Übersiedelung von Chemnitz nach Saalfeld geschaffen haben soll, ebenso die als seine Arbeiten bezeichneten Altäre und Figuren des Dresdener Altertumsmuseums beweisen in allen Einzelheiten, wie der Meister H. W. niemals geschnitzt hat.

Auf der Suche nach weiteren Spuren der Tätigkeit des Meisters H. W. wurde ich auf die Figur der Kreuzfinderin Helena an der Nordwestecke des Rathauses zu Halle a/S., die das Meisterzeichen (?) H. W. und das Künstlerzunftwappen trägt, aufmerksam, mußte jedoch feststellen, daß es das Monogramm eines Restaurators aus dem 17. oder 18. Jahrhundert sei. Irgendwelche Beziehungen zwischen dem Hallenser Backoffenschüler[3]) und dem Meister H. W., wie Marie Schütte anzunehmen scheint, bestehen ebenfalls nicht.

Im Erfurter Stadtmuseum, an einem Epitaph des Georg Utensperger von 1511, einem Relief über dem südlichen Eingang der Erfurter Predigerkirche und einem Epitaph für Berlt Starke an der Erfurter Lorenzkirche begegnen wir ferner einem Steinmetzen aus der Schule Adam Krafft's, namens Johann oder Hans Wydemann, auf den das Monogramm H. W. passen würde. Auch Maler und Graphiker, die H. W. oder h. W. signieren, sind mehrere bekannt. Wir erinnern hier nur an den Schongauer-Nachfolger H. W. und dessen Garten-Madonna von 1504 (Bartsch VI, S. 415[1]; Passavant III, S. 288), an den Kupferstecher mit dem Zeichen h. W. (Passavant II, S. 155[7]), an den fränkischen Tafelmaler der Dürer-Schule, und dessen 1511 datierte und H. W. signierte Beweinung Christi in der Nürnberger Burg. Bei allen diesen Werken kann an eine Beziehung zu unserem erzgebirgischen Meister H. W. nicht gedacht werden: es fehlt in der Behandlung des Faltenwurfs seine so ausgeprägte Eigenart (die viel schwerer dialektisch zu charakterisieren als mit dem nachprüfenden Blick zu erfassen und einzuprägen ist), es fehlen die umgeschlagenen Säume der scharfknittrigen Gewänder mit ihren tellerartigen oder in Schaufelspitzen auslaufenden Flächen, in die einzelne kleine, tiefe und scharfkantige Falten eingeknickt sind, es fehlen die in Vertiefungen von dreieckiger Form verlaufenden Faltenzüge und andere individuelle Merkmale seines Stils.

(1) Man könnte an einen in Metallarbeiten geübten Meister denken, der dünnes Blech in großen Flächen treibt und punzt, die Lötnähte dann durch aufgelegte bleirutenähnliche Konturen nochmals nachzieht. Es entstehen auch Faltengebilde, die wie dünne, geknickte, zinnerne Orgelpfeifen aussehen, und endlich beachte man das pflugscharähnliche Auslaufen der Gewandecken und Stoffsäume u. a. an der Tulpenkanzel am Sudorium des Bischofsstabes des hl. Augustin und am Bornaer Altar im Flügelrelief mit dem hl. Joachim bzw. am Gewandzipfel Marias bei der Anbetung des Kindes.
(2) Man beachte z. B. die greisenhafte Mundbildung der Kalbsriether Figuren, die grundverschiedene Form- und Haarbehandlung beim Zwätzener und Dienstädter Altar; auch unter sich sind die einzelnen Werke nicht einmal verwandt, geschweige denn mit dem Bornaer Meister H. W. in Verbindung zu bringen.
(3) Vgl. R. Kautzsch: Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule. (Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1911.)

Digitized by Google

Abb. 9. Chemnitz (Museum), Flügel des Glösaer Altars.

Abb. 10. Chemnitz (Schloßkirche), Sockelfigur der Geißelungsgruppe.

Zu: W. Junius, Der Meister H. W.

Digitized by Google

Digitized by Google

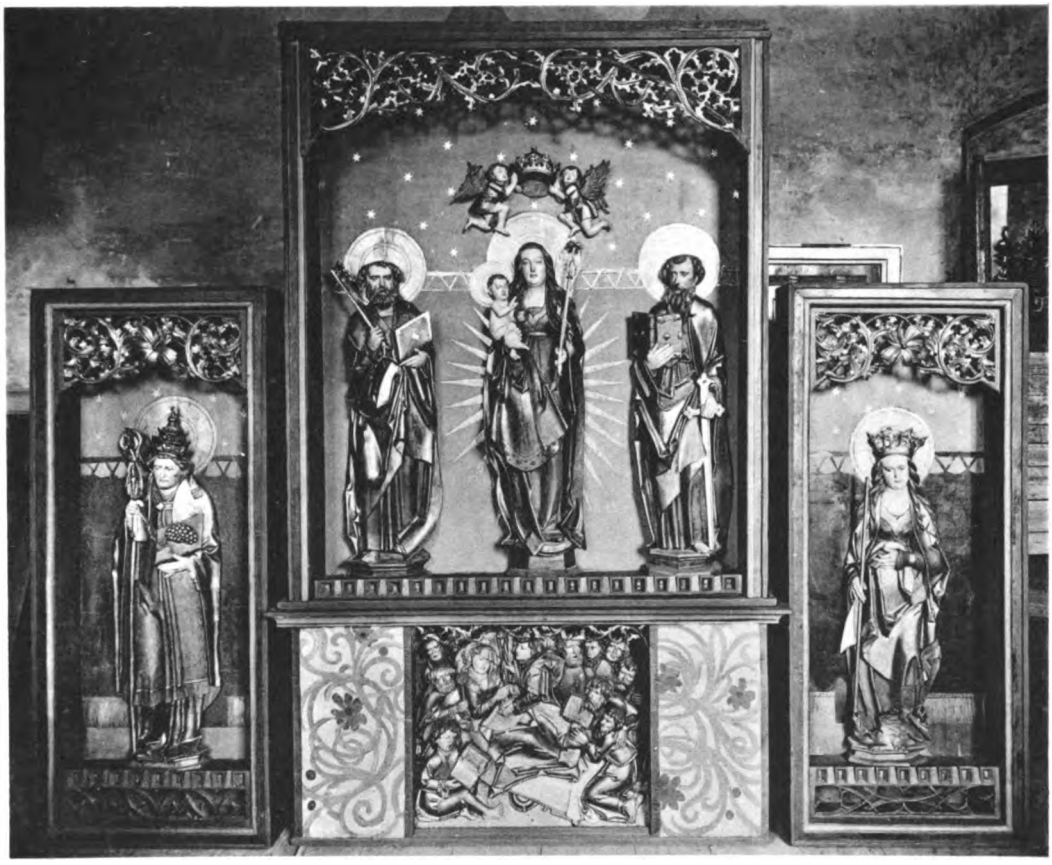
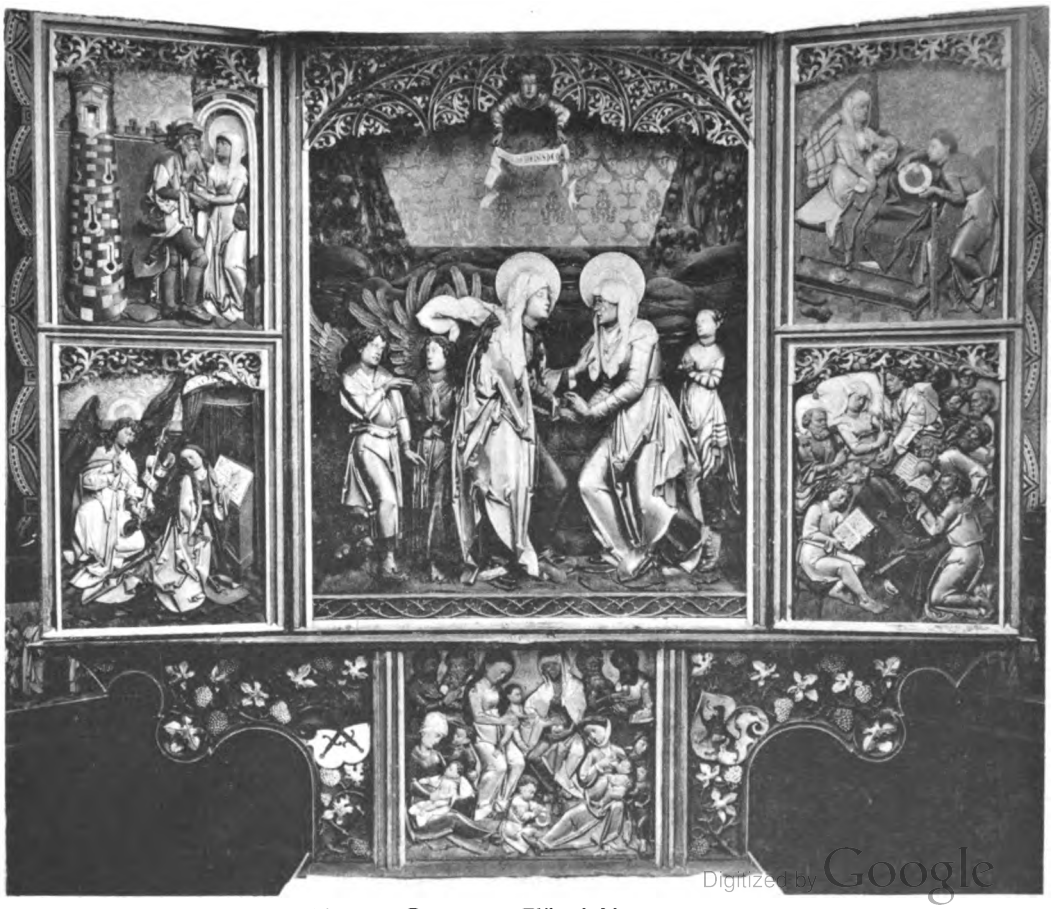


Abb. 11. Mittelbach b. Chemnitz. Altar während der Restaurierung.



Digitized by Google

Abb. 12. Borna. 6-Flügel-Altar von 1511.

Digitized by Google

Was den früher irrtümlich mit der Tulpenkanzel in Verbindung gebrachten Hans von Köln (alias Hans Koler von Köln oder Kolin) anbelangt, so verweise ich auf Leo Bönhoff und Oswald Schmidt, a. a. O. Unter anderen Meistern gleichen oder ähnlichen Namens wäre zu erwähnen ein Johann von Collen, der Meister des Antoniusaltars von 1522 aus der Lübecker Burgkirche im Lübecker Museum[1]). Für die Salzwedeler Marienkirche fertigte in dem gleichen Jahre der nürnbergische Erzgießer Hans von Cöln den Taufbeckenständer und das dazugehörige Gitter, und endlich begegnet uns der Name Hans Koler (also die gleiche Namensform wie in der Annaberger Urkunde) unter den Nürnberger Stadtbaumeistern[2]).

Meine bisherigen Untersuchungsergebnisse, die nicht den Anspruch monographischer Abgeschlossenheit erheben, sondern nur anregend auf diesen bisher zu wenig gewürdigten Meister hinweisen wollen, lassen sich dahin verdichten, daß der Meister H. W. der einheimischen sächsischen Schule nicht angehört, sondern nur vorübergehend in Chemnitz, Annaberg und Freiberg tätig gewesen ist[3]). Er hat einen Mitarbeiter und „Doppelgänger" zeitweilig zur Seite gehabt, worauf u. a. stilistische Abweichungen am Ehrenfriedersdorfer Altar (Aufsatzgruppen und Schrein- bzw Flügelfiguren sind nicht von der gleichen Hand geschnitzt)[4]), schließen lassen. Dieser „Geselle" des Meisters H.W. hat sich selbständig z. B. am Mildenauer Altar (Amtsh. Annaberg) betätigt, den man fast für eine Werkstattarbeit des Meisters H. W. halten könnte. Auch der Mittelbacher Altar dürfte als Werkstattarbeit und nicht als eigenhändige Schöpfung des Meisters H. W. anzusehen sein.

2. Die von Voß angenommene Übersiedelung von Chemnitz nach Saalfeld halte ich auf Grund eines eingehenden Vergleiches der aufgeführten thüringischen Altäre mit den erzgebirgischen Arbeiten des Meisters H. W. für eine Fiktion, die z. T. auf der irrtümlichen Identifizierung des Hans von Köln mit Meister H. W. beruhen dürfte.

3. Daß der Meister aus Norddeutschland oder außerdeutschen nördlichen Kunstzentren stammt, erscheint mir unwahrscheinlich, und ich schließe mich da, soweit Schweden in Frage kommt, J. Roosval an. Schwäbische Plastiker der gleichen Zeit zeigen ebenfalls keine Beziehungen zu des Meisters H. W. Stilformen[5]). In den Sammlungen Schnütgen (Köln, Kunstgewerbemuseum), dem Suermondt-Museum-Aachen[6]), dem Germanischen Museum-Nürnberg, dem Bayerischen Nationalmuseum-München und der ehemaligen Sammlung Dr. Oertel-München, in denen die Kunst

(1) Vgl. A. Goldschmidt: Lübecker Malerei und Plastik bis 1530 (Lübeck 1890).

(2) Von einem Nürnberger Stadtbaumeister Lutz Steinlinger, der 1452 Nachfolger des Stephan Schuler wurde, rührt die erste der drei großen Aufzeichnungen her, die über Verwaltung und Betrieb des Nürnberger Bauamts am Ende des Mittelalters erschöpfende Kunde geben. Sein Nachfolger im Amte ist der Stadtbaumeister Hans Koler, der 1452—1461 amtierte, und von Endres Tucher abgelöst wurde (Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart, 1864).

(3) Wir erinnern an Jakob Helbwig von Schweinfurt, Theophilus Ehrenfried, Franz von Magdeburg, Hans von Calbe u. a., die auch zugewanderte Meister waren. Zwischen dem Selbstbildnis des Theophilus Ehrenfried von 1499 an der Emporenbrüstung der Annaberger Kirche und dem Selbstbildnis (?) des Tulpenkanzel-Meisters in Freiberg vermeine ich auch eine Ähnlichkeit zu finden, die vielleicht nur eine zufällige ist.

(4) Zahlreiche Einzelaufnahmen im Sächs. Landesamt für Denkmalpflege in Dresden, die mir der Landeskonservator Dr. Bachmann in dankenswerter Weise zur Verfügung stellte.

(5) Vgl. Marie Schuette: Der schwäbische Schnitzaltar (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 91). Straßburg 1907.

(6) Vgl. Hermann Schweitzer: Die Skulpturensammlung des städtischen Suermondt-Museums zu Aachen.

Digitized by Google

Westdeutschlands, der Niederlande sowie Bayerns in hervorragenden Stücken vertreten ist, fand ich kein Werk, das deutlich Analogien zu der Formengebung, Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft des Meisters H. W. zeigte. Auf ein Werk aber möchte ich hinweisen, das mir einen wichtigen Fingerzeig zu geben scheint. In der Dezember 1912 in Köln versteigerten Sammlung Carl Roettgen-Bonn befand sich ein kleiner, durch zwei Flügel geschlossener Altarschrein mit einer den Schrein ausfüllenden, fast vollrund geschnitzten Gruppe: Christus beim Pharisäer Simon. Roettgen hatte den Altar in Wesel erworben, doch ist er nach Heribert Reiners hessische oder sächsische Arbeit[1]). Die Gewandfaltenbehandlung an der Figur des seitlich links am Tisch auf einer Truhe sitzenden Christus ähnelt sehr der in der Werkstatt des Meisters H. W. beliebten Schnitzweise, die m. E. für einen noch näher zu bestimmenden mittelrheinischen (Mainz?) Kunstkreis typisch sein dürfte.

4. Auf die Möglichkeit einer Beziehung zu Krafft und auf die Wahrscheinlichkeit, daß der Meister H. W. der Schule Riemenschneiders entstammt, wurde mehrfach hingewiesen. Doch fehlt der seinerzeit von mir im Sächs. Altertumsverein[2]) geäußerten Vermutung, er habe sich in den Jahren 1472—1495 unter der stattlichen Anzahl Würzburger Kunstgesellen befunden, die wie T. Riemenschneider, Ulrich Hagenfurter und sein Schüler Hans Wagenknecht an der Marienkapelle beschäftigt waren, die urkundliche Bestätigung[3]).

5. Schwierig ist eine auch nur annähernd richtige Anordnung der Werke des Meisters H. W. hinsichtlich ihrer Entstehungszeit. Als früheste Arbeit ist seine Mittätigkeit am Ehrenfriedersdorfer Altar zu bezeichnen. 1507—10;

Bornaer Altar 1511 datiert;

Annaberger „Schöne Tür"-Altar 1512 datiert;

Ebersdorfer Pulthalter, Chemnitzer Madonna, Geißelungsgruppe, Glösaer Altar } zwischen 1510—20 in Chemnitz entstanden;

Freiberger Tulpenkanzel um 1512 wohl auch in Chemnitz entstanden und im Freiberger Dom aufgestellt;

Mittelbacher Altar, vielleicht nur Werkstatterbeit und nicht eigenhändig um 1511 wie Borna;

Chemnitzer Schloßkirchenportal, 1525 beendet. Entwurf vielleicht vom Meister H. W.

Des Meisters H. W. Stil unterscheidet sich so auffallend in seiner spröden, scharfbrüchigen und knittrigen Gewandanordnung, herben Figurenhaltung und Gesichtsbildung (metaphorisch ausgedrückt: einer Orchestrierung in Dur vergleichbar) von der weichgeschwungenen Mollkantilene lieblicher und anmutiger Gestalten, und den wogenden, sich bauschenden Gewändern der zeitgenössischen fränkisch-sächsischen Schule, daß seine Sonderstellung unter den Plastikern des ausgehenden

1) Vgl. Paul Clemen-Bonn: Kunstdenkmäler der Rheinprovinz V, 3, S. 215, Nr. 9.

(2) Vgl. Jahresbericht des Sächs. Altertumsvereins 1915, S. 7.

(3) Vgl. „Liber ad causas de anno 1434 bis 1488" (Msc. des Würzburger Stadtarchivs), wonach in den 23 Jahren von 1472—1495 nicht weniger als 190 Maler und Bildschnitzer aus Franken, Bayern, Thüringen, vom Rhein, aus Böhmen, Schlesien, Pommern und Lübeck, sogar aus Ungarn und der Schweiz in die Zunft eingetragen sind. Jedenfalls erklärt uns die Freizügigkeit und Wanderlust der Jünger der edlen Schnitzkunst leicht ähnliche stilistische und technische Gewohnheiten an örtlich weit getrennten Plätzen.

Digitized by Google

Mittelalters überall klar in die Erscheinung tritt, und seine Werke, wo auch immer sie auftreten mögen, unschwer kenntlich sind. Aus der bestimmenden und bedrückenden Enge mittelmäßiger Durchschnittsarbeiten aus sächsischen Altarwerkstätten führen seine Werke hinüber in die großen westlichen Kunstzentren[1]), in das Gebiet freier und wahrhaft bedeutender Meister.

(1) Lassen sich folgende Rechnungsvermerke in Steffan Stroels Ausgabenbuch (Ernest. Gesamtarchiv, Weimar B.b. 4188) auf Hans von Köln und die Gemälde des Ehrenfriedersdorfer Altares beziehen? „1505, XXI fl. IX gl an XX goldgulden an münts Einem maler zcu Kolnn sol m. g. h. (Kurfürst Friedrich der Weise) ein taffel machen gen Witt.(enberg) auf Erbaydt, hat Im pfeff.(inger) geben." Ferner ebenda B.b. 4198 Limbachs Rechnung Bartholome, bis Galli 1507: „11 gulden furlon mit zweien Tafeln von Collen komen gein Wittenberg und mit denselben wein und lachs."

Digitized by Google

MISZELLEN

EIN GRÜNEWALDKOPF VON PH. UFFENBACH?

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel in Lichtdruck

Von KARL SIMON

Grünewalds Schüler Grimmer war wieder der Lehrer des Frankfurter Malers Uffenbach. Außer dem großen Altarwerk mit der Himmelfahrt Christi und der Auferweckung der Gebeine in der ehemaligen Dominikanerkirche (jetzt im Historischen Museum) hat dieser eine größere Frauen, deren vertrocknete Gebeine sich wieder zu Leibern zusammenbauen (Abb. 1).

Unter all den Köpfen, die hier gezeigt werden, fällt einer durch individuelles Gepräge auf; er gehört einem Manne zu, der rechts vom Propheten auf der Erde kniet und sich mit beiden Händen aufstützt, während der Mund sich halb öffnet, und die großen Augen sich dem Propheten zuwenden. Eine Ähnlichkeit mit dem Kopf des h. Sebastian auf dem Isenheimer Altar scheint mir nicht zu verkennen zu sein: in der Form der Nase mit der breiten Wurzel, der leichten Einsattelung und dem etwas klobig verdickten Ende, den starken Nasenflügeln in den großen ausdrucksvollen, barockmäßig noch etwas weiter geöffneten Augen mit ihrer Umgebung, der Einsenkung zwischen Backenknochen und Unterkiefer, in der Gestaltung des Mundes mit den schräg abwärts gehenden Falten und der fleischigen Unterlippe, während die Oberlippe flüchtiger behandelt ist (Abb. 2).

Das bei dem Sebastian schon kräftige, breite Untergesicht ist bei Uffenbach fast übertrieben breit und eckig, zeichnerisch in den Proportionen nicht ganz bewältigt, und bei beiden sind die Halsknochen stark betont, die sehr weit nach unten geführt sind. Auch das weiche lange Haar, das weit in den Nacken hinunterfällt, würde, wenn auch nicht so sorgfältig gelegt und behandelt, seine Analogie bei dem Sebastian finden und tritt ja auch bei den Frankfurter Tafeln des Cyriacus und Laurentius auf. Bei den anderen Männern des Uffenbachschen Bildes bleibt der Nacken frei.

Daß hier etwas Besonderes mit diesem Kopf beabsichtigt ist, scheint mir zweifellos; der Gesichtstypus sonst ist völlig abweichend und hat mit seinen hohen Stirnen und scharfen Nasen bei den Männern etwas Konstruiert-Akademisches, während die Frauen mehr nach dem Puppenhaften zu abgewandelt sind. Selbst der Ezechiel hat nichts eigentlich Individuelles, sondern Typisch-Patriarchenhaftes. Unser Kopf allein hat auch etwas von dem Ausdruck eines innerlich irgendwie gehemmten Lebens, ein Ausdruck, der sich auch bei dem Sebastian, wenn auch weniger stark und hier unmittelbar begründet, findet. So bekommt die unzweifelhafte Verwandtschaft mit dem Sebastianskopf ihre besondere Bedeutung; jenem Kopf, in dem Rieffel und Schmid ein wirkliches Selbstbildnis Grünewalds zu sehen geneigt sind (Schmid, S. 60, 147), eine Vermutung, die jetzt vielleicht durch diese Beziehung — wenn ihre Berechtigung anerkannt wird — noch an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

Tafel mit der Vision Ezechiels (Kap. 37) geschaffen (ebenfalls im Hist. Museum). In der Mitte vorn der niederkniende und nach oben blickende Prophet, hinter ihm das Totenfeld mit der Menge der Auferstehenden in kleinen Figürchen, neben ihm in größeren Dimensionen Gruppen von Männern und

Ob Uffenbach jemals in Isenheim war, wissen wir nicht; vielleicht aber befand sich ein Blatt mit einem solchen Kopf in dem Handzeichnungsbande, den Uffenbach von Grimmer überkommen hatte. Wußte Uffenbach wohl, daß dieser Kopf ein Bildnis Grünewalds war, und wollte er dem großen Meister ein besonderes Denkmal setzen? Ihn für die, die ihn kennen, mit Namen bezeichnen in dem Limbus der Namenlosen, ihm eine besondere Stelle anweisen in dem „großen Heer" derer, in „die Odem kommt, und die wieder lebendig werden und sich auf ihre Füße richten?" Und ist Grünewald nicht schon jetzt in einem ganz spezifischen Sinne wieder lebendig geworden? . . . .

Digitized by Google

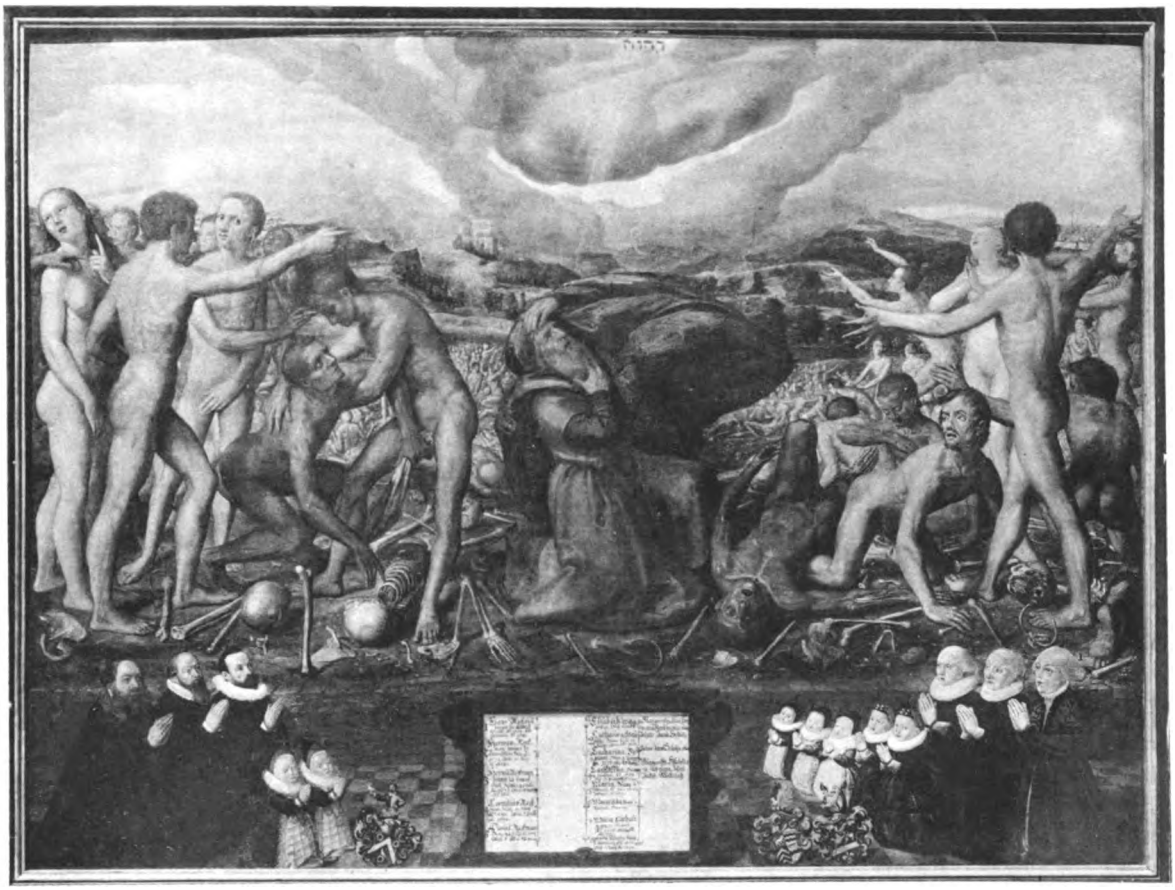


Abb. 1. Philipp Uffenbach; Die Auferstehung der Gebeine.
Frankfurt a. M., Historisches Museum.

Abb. 2. Ausschnitt aus Abb. 1

Abb. 3. Grünewald: Kopf des h. Sebastian.
Colmar, Isenheimer Altar.
Nach H. A. Schmid: Grünewald. Straßburg 1911—13.

Digitized by Google

Digitized by Google

REZENSIONEN

LILI FRÖHLICH-BUM, Parmigianino und der Manierismus. (Kunstverlag A. Schroll, Wien 1921).

Die Verfasserin knüpft an die Persönlichkeit Parmigianinos eine ebenso weitausgreifende wie feinsinnige Betrachtungan über den manieristischen Stil, der von seinen Anfängen im malerischen, zeichnerischen und graphischen Werk des Malers von Parma bis zu seinen letzten Auswirkungen in Malerei, Plastik und Kunstgewerbe verfolgt wird.

Wurde die Aufgabe einmal so umfassend gestaltet, das Ziel so weit gesteckt, dann war Beschränkung auf den engeren Schulkreis oder auch nur auf die Malerzunft ausgeschlossen. Neben Schülern im eigentlichen Sinn und Künstlern wie Vasari, Salviati, Bronzino, Rosso, Niccolo dell' Abbate, Pontormo, in deren Werken Parmigianinos Formauffassung nachklingt, werden auch die Schule von Fontainebleau, die Bildhauer J. Goujon, Pilon, Benvenuto Cellini, Alessandro Vittoria, Giambologna, Adriaen de Vries gewürdigt. Den Künstlerkreis, der sich am Hofe Rudolphs II. um den berühmten Kunstsammler und Mäcen geschart hatte, die Hofmaler Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen, Josef Heinz behandelt Verfasserin im Zusammenhang mit Parmigianinos Kunst.

Bis nach Nürnberg, München, Wien werden die Spuren des manieristischen Stils verfolgt. Hans Vischer, Wenzel Jamnitzer, Peter Candid, Hubert Gerhardt, Georg Raphael Donner — ich greife nur die klangvollsten Namen heraus — finden eingehende Beachtung. Mit wachem Spürsinn deckt Verfasserin an ihren Werken Kennzeichen des Manierismus auf.

Fraglos erhält die auf breitester Grundlage aufgebaute Arbeit besonderen Wert durch die nach verschiedensten Kunstrichtungen hinweisenden Verknüpfungen, wenn man auch vielleicht nicht in allen angeführten Künstlern und ihren Werken unmittelbar oder mittelbar Parmigianinos Einfluß wird finden wollen.

Neben den Großen seiner Zeit, Michelangelo, Raphael, Correggio geht Parmigianino seinen eigenen Weg, verfolgt eigene Ziele. Ein neues Schönheitsideal stellt er auf, das, aus dem unermeßlich reichen Born antiker Menschenbildung schöpfend, beredten Ausdruck findet in schlanken, überschlanken, feingegliederten Gestalten, knappen, gestrafften Körperformen, ausdrucksvollen Händen, auf biegsamem Halse stolz und elegant getragenen Frauenköpfen, „griechischen" Profillinien, durchgeistigten, lebendigen Gesichtszügen (vor allem in den männlichen Bildnissen). In Parmigianinos Frauengestalten verkörpert sich zum erstenmal der moderne Begriff der „Dame" mit allen ihren feinsten inneren und äußeren Abschattierungen. Der „Dame" steht die kühle, vornehme Zurückhaltung wohl an, die fast allen weiblichen Figuren Parmigianinos, ja überhaupt dem manieristischen Stil eignet. Welch Gegensatz zu Michelangelos Ausbrüchen vulkanischer Leidenschaft oder Correggios himmelanstürmendem Überschwang und süßer Trunkenheit! Raphaels Figuren römischer Zeit wirken wie gesunde Naturmenschen gegenüber Parmigianinos anmutigen, zierlich bewegten Frauen und Mädchen, die einer leichten Koketterie nicht entbehren.

Mit Recht betont Verfasserin den tief einschneidenden Unterschied zwischen Barock und Manierismus. Dort Ausdruck einer leidenschaftlich bewegten Seele, Natureindruck, hier eine durch strenge Schönheitsgesetze gebändigte Form, Stil.

An den Gewändern, die wie feucht anklebend die Körperformen mehr hervorheben als verhüllen, der Gesichtsbildung, der bisweilen reliefartig wirkenden Zusammenstellung der Figuren, nimmt man neue, starke Anregungen wahr von seiten des klassischen Altertums auf die neuzeitliche Kunst.

Rein malerisch betrachtet eröffnen die Bilder Parmigianinos neue Ausblicke auf unbetretene Bahnen — ich denke besonders an die schöne Madonna mit Johannes dem Täufer und Stephanus der Dresdner Galerie — die weiter zu verfolgen sich wohl verlohnen würde.

Die vortreffliche Arbeit wird durch ein überaus reiches Abbildungsmaterial unterstützt, für das wir der Verfasserin wie dem Verlag gleich Dank wissen.

H. v. d. Gabelentz.

OSKAR HAGEN: Deutsche Zeichner von der Gotik bis zum Rokoko. Mit 110 Abb. München, R. Pieper & Co. 1921.

Was der Titel verspricht, hält das Buch mit nichten; es sind im wesentlichen die Erscheinunged Schongauers, Dürers, Altdorfers, Wolf Hubers und Rembrandts, deren zeichnerischer Stil von Hagen in glänzender Weise analysiert und in Verhältnis zueinander und zur deutschen Sehform schlechthin gesetzt wird. Aber es bringt weit mehr, als der Titel verspricht; und wenn man Hagen kennt, so weiß man auch, worauf es hinaus will. Zunächst sind da über 100 ausgezeichnet gewählte Abbil-

Digitized by Google

dungen, die das Buch zu einem unschätzbaren Behälter von Anschauungsmaterial machen, die aus vielen Kupferstichkabinetten mit Sorgfalt und Geschmack zusammengesucht und vorzüglich reproduziert sind (in das Verdienst dieser musterhaften Publikation teilen sich der Pipersche Verlag und die Druckerei A. Wohlfeld). Erst auf solcher Basis kann die eingehende Analyse Hagens fußen, die das Wesenhafte deutscher Zeichnung im 16. und 17. Jahrhundert auseinandersetzt; erst auf Grund solcher Anschauung kann uns der Beweis deutscher Formanschauung bezwingen. Das Überzeugende an der These Hagens, der er nun schon das zweite Werk, und mit wachsender Eindringlichkeit, widmet, ist ihre Einfachheit; das Besondere im vorliegenden Falle die geistvolle und treffsichere Abwandlung durch wechselnde Epochen des Formgefühls, indem z. B. Dürers durchdringende Naturerkenntnis der systematisch stilschöpferischen und wegebereitenden Arbeit Schongauers gegenübergestellt wird; indem Wolf Huber als die freiere und naturunmittelbarere Ausdeutung des großen Entdeckers Altdorfer in sehr liebevoller Weise und wahrhaft kongenial durchgezeichnet wird. Was auch dieses Buch aber, und ganz besonders dieses, so wertvoll macht, ist die Eindrücklichkeit des Erlebnisses, aus dem heraus es geschaffen ist. Darin ist Hagen wie ein Künstler anzusehen, daß seine Bücher aus der Notwendigkeit und aus dem Herzen stammen, daß sie ihm Tatsachen inneren Erlebens darstellen und darum ganz unmittelbar und überwältigend wirken. Es wird ohne Zweifel Kunsthistoriker geben, welche diese Methode und ihre Resultate gründlich mißbilligen, denen die Wissenschaftlichkeit Hagens nicht ernsthaft genug dünkt. Darum sei hier prinzipiell festgelegt, daß es eine objektive Wissenschaftlichkeit im Sinne der Naturwissenschaften bei den Geistes- und vor allem Kunstwissenschaften nicht gibt, und daß die eigentliche Arbeit des Kunstwissenschaftlers erst jenseits aller gelehrten Feststellungen beginnt. Das Objektive in der Kunstgeschichte ist im Grunde die Kärrnerarbeit, und eine schöpferische Tätigkeit kann erst bei der synthetischen Brauchbarmachung des Stoffes einsetzen. Eine solche aber ist niemals Sache der philologischen Gründlichkeit, sondern einer Intuition, die weit näher beim Künstler als beim „strengen" Wissenschaftler steht. Selbstverständlich ist die Akribie und kritische Zuverlässigkeit des Quellenforschers und Denkmäleraufzeichners, des historischen Grüblers und des Methodikers durchaus vonnöten; war, den materialistischen Verdiensten des 19. Jahrhunderts entsprechend, die wesentliche und grundlegende Arbeit der vorangehenden Generationen. Aber nur Stoff zusammenzuhäufen und die Haufen systematisch nach Jahrhunderten und Namen zu schichten, ist nicht die letzte Perspektive der Kunstwissenschaft. Mit dem Eroberten zu schalten und ein Gebäude zu errichten, in dem der Geist wohnen kann und der Kunst selber der Hochaltar errichtet wird: das ist nun die Aufgabe, die vor uns steht. Das unschätzbar große und weitwirkende Verdienst Heinrich Wölfflins ist es, den Weg zur Synthese gezeigt und beschritten zu haben. Wenn sich Hagen nun — wie vor ihm schon Worringer u. a. — gegen ihn stellt, so bedeutet das nicht eine Gegnerschaft des Prinzips, sondern eine Antinomie der Anschauung. Aus dem lebendigen Miterleben der gegenwärtigen Kunst heraus hat unsere Generation ein anderes, ein umfassenderes Ideal der Kunst gewonnen und versucht, altersingerostete Anschauungen auch über alte und älteste Kunst zu verrüngen und durch fruchtbarere Systematik oder deren Gegenteil zu ersetzen. Uns ist Dürer nicht mehr der Dürer Thausings und nicht einmal der von Wölfflin. Unsere Führer entdecken neue Herrlichkeiten unter dem Allbekannten, das uns ein Schulmeistertum von Winckelmanns Gnaden längst zum Ekel gemacht hatte; und unsere Pioniere entdecken kostbares Neuland von den Felsentempeln Dekkans bis zu den mexikanischen Götzen und den Bronzen von Benin.

Bücher aber, die neues Material bringen und zugleich aus ihm die künstlerische Folge ziehen, die ein Erlebnis daraus projizieren wie die „Deutschen Zeichner" von Hagen, scheinen mir darum die wertvollsten zu sein. Deutsche Zeichnung ist, bis auf Dürer, Holbein und allenfalls Chodowiecki, das Unbekannteste und dennoch Wertvollste in unserer Kunst. Mit diesem Buch hat sich Hagen ein noch größeres Verdienst erworben als mit seinem Grünewald und ein Recht bekommen, unter unseren Kunstschriftstellern mit an erster Stelle genannt zu werden: wegen der Echtheit und Größe seiner künstlerisch-wissenschaftlichen Vision; trotz allen Einwänden, die man dagegen erheben könnte, und die nicht das Wesentliche treffen.

Paul F. Schmidt.

HEINRICH GLÜCK, Probleme des Wölbungsbaues, Bd. I: Die Bäder Konstantinopels. Aufnahmen, Beschreibungen und historische Erläuterungen mit 117 Abb. 4°. 176 S. (Arbeiten des kunsthistorischen Instituts der Uni-

Digitized by Google

versität Wien, Lehrkanzel Strzygowski, Bd. XII), Wien, Halm & Goldmann, 1921. M. 100.—.

Der Verfasser nimmt die türkischen Thermenbäder Konstantinopels zum Anlaß, um, von ihnen ausgehend, eine „der brennendsten Fragen der Kunstgeschichte" (S. 7), nämlich Ursprung und Entwicklung des Wölbungsbaues in Ost und West, zu untersuchen. Er verspricht, im Sinne der universal gerichteten Einstellung, wie sie das Wiener Institut Josef Strzygowskis auszeichnet, den prähistorischen, antiken, christlichen und islamischen Wölbungsbau zu behandeln. Diese typengeschichtliche Untersuchung soll der zweite Band bringen. Man darf darauf gespannt sein, denn in H. Glück ist im Laufe der Jahre, wie seine Arbeiten über syrische, armenische, sassanidische, byzantinische und islamische Kunst bezeugen, einer der tüchtigsten Kenner östlicher Kunst herangereift.

Der vorliegende erste Band führt 26 eingehend aufgenommene Bäder Konstantinopels vor und gewährt damit hinreichende Übersicht über die Haupttypen dieser kulturell und künstlerisch außerordentlich wichtigen Gruppe von Zweckbauten. Man konnte sich bisher nach den paar vereinzelten Aufnahmen bei Texier und Gurlitt keine ihrer Wertstellung entsprechende Vorstellung machen. Glücks Buch bereichert also wesentlich unsere Kenntnis türkischer Monumentalarchitektur, — denn dazu gehören die Bäder, deren großzügige Anlage, veranlaßt durch die kultlich-religiöse Bedeutung, die der Islam mit dem Gebrauch des Bades verbindet, weit über das bloß Zweckliche hinausragt.

Die prachtvollen Raumanordnungen — es handelt sich stets um die Folge: Auskleide-, Halbwarm- und Warmraum (Djamken, Soukluk, Harara) — und Raumbildungen in den sauber gezeichneten Grundrissen und Schnitten auf sich wirken zu lassen, bietet hohen künstlerischen Genuß. Vielfach erinnern die einzelnen Zentralanlagen gestaltlich an abendländische Barockschöpfungen und verstärken die schon anderwärts durch Strzygowski (Baukunst der Armenier, S. 863 f., Leonardo-Bramante-Vignola im Rahmen vergl. Kunstforschung, Mitt. d. Kunsthist. Inst. in Florenz III, S. 1, Berlin 1919) und H. Glück (Östlicher Kuppelbau, Renaissance und St. Peter, Monatsh. f. Kunstwiss. 1919, S. 162, Kunst und Künstler an den Höfen des 16.—18. Jahrh. und die Bedeutung der Osmanen für die europäische Kunst, Histor. Blätter I, 1921, S. 303) ermittelten entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen westlicher und östlicher Nordkunst. Wer daraufhin Fischer von Erlachs „Entwurf einer historischen Architektur" durchsieht, wird weitere Belege dafür finden, von manchen gestaltlichen Dekorationselementen, zumal im Spätbarock, ganz abgesehen, deren wörtliche Übernahme aus dem Formenschatz der viel zu wenig geschätzten und in den Vorstellungsbesitz des abendländischen Kunstforschers kaum noch eingedrungenen türkischen Großbaukunst außer Zweifel steht.

Zum Aufbau des Buches ist zu bemerken, daß es methodisch nicht angeht, die Wesensuntersuchung dem Denkmälerkatalog und der literarischen und historischen Kunde voranzustellen. Es wird dadurch im ersten Teil (Wesensuntersuchung) ein ständiges Bezugnehmen auf den zweiten nötig, ohne daß der Leser die Denkmäler, deren Wesen untersucht wird, schon kennt. Ferner nimmt der Verfasser den Wesensbegriff „Gestalt" zu eng, wenn er darunter nur die „architektonischen Einzelformen" (S. 22) begreift. Es wirkt auch, zumal für jemanden, der in Strzygowskis planmäßige Wesensuntersuchung nicht eingearbeitet ist, verwirrend, im Gestaltabschnitt von Formen zu sprechen, da Strzygowski scharf zwischen Gestalt und Form unterscheidet. Allein durch alle diese Umstände erfährt der Wert des Buches, das im einzelnen sehr gewissenhaft und gediegen gearbeitet ist und uns ein schönes Stück östlicher Kunst neu erschließt, keine wesentliche Beeinträchtigung. Hoffentlich erscheint bald der zweite Band mit der entwicklungsgeschichtlichen Einstellung der türkischen Thermenbäder in den allgemeinen Wölbungsbau und hoffentlich — das ist eine Forderung! — bewilligt dann der Verlag für die Autotypien geeigneteres Papier. Von den 57 Autotypieabbildungen gelangen auf dem rauhen Textpapier kaum ein Drittel zu genügender Wirkung. Das ist sehr bedauerlich und schädigt als einziges den Wert der wichtigen Publikation. Der Verlag muß Sorge tragen, daß der Übelstand in einer Neuauflage und vor allem im zweiten Band verschwindet.

Karl Ginhart.

DAS MINIATUREN-KABINETT DER MÜNCHENER RESIDENZ. 69 Abbildungen in ein- und mehrfarbigem Lichtdruck. Vorwort und kritischer Katalog von Hans Buchheit u. Rudolf Oldenburg. Verlag von Franz Hanfstaengl, München 1921.

Mag auch die rein kunstwissenschaftliche Ausbeute, die die technisch vorbildliche Veröffent-

Digitized by Google

lichung über das Miniaturenkabinett der Münchener Residenz preisgibt, nicht allzu bedeutend sein, so muß man der Tatsache dieser Publikation dennoch danken, weil sie den Blick wieder einmal auf ein entlegeneres Gebiet hinlenkt, das ähnlich wie die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance von einer rein psychologisch vielsagenden Seite her an die Instinkte sogenannter Sammelleidenschaft heranführt.

In diesem Sinne verschließt das Miniaturenkabinett der Münchener Residenz ein Kapitel, das mehr kulturgeschichtlich als kunsthistorisch bedeutsam ist. Was es heute inhaltlich dem Beschauer darbietet, ist im ganzen weder für die Geschichte der Kunst noch für die der Miniaturmalerei sehr wichtig. Aber da ihm der ältere Cuvillié in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts jenen wunderschönen Rahmen vorbildlicher Innenarchitektur geschaffen, wird dies Kabinett um seiner Gesamtwirkung willen immer eine der besten Sehenswürdigkeiten der Münchener Residenz bleiben.

Als Sammler hat vor allem der Kurfürst Max Emanuel die hier vereinigten Objekte zusammengetragen, und es unterstreicht natürlich vielsagend die Geschmacksrichtung jener Zeit, daß es in erster Linie die niederländischen Miniaturmaler um die Wende des 16. Jahrhunderts waren, deren Werke, so unwesentlich und nichtssagend sie uns heute sind, den Geschmack der damaligen Zeit anzogen. Denn diese niederländischen Miniaturisten sind als Künstler typische Erscheinungen des Übergangs, und ihre Kunst ist im ganzen nichts als zwitterhaftes Handwerk, d. h. ein unglückseliger Kompromiß aus der sehr edlen Tradition mittelalterlicher Buchmalerei und der Landschafts-Tafelmalerei einer neuen Zeit, deren überragender Führer der ältere Brueghel ist. So stehen jene Arbeiten, die die Hauptzierde des Kabinettes sind, trotz ihrer oft überraschenden technischen Meisterschaft außerhalb des kunstgeschichtlich Wesentlichen, und zumal die Geschichte der Miniaturmalerei als solche hat nur ganz lose Beziehungen zu diesen Dingen eines ausschließlich spielerischen Geschmackes. Der Kunsthistoriker von heute mag darum bedauern, daß jene durchaus beachtlichen Talente wie Hans Bol und dessen Stiefsohn Franz Boels, ebenso wie Paul Brill, der zusammen mit Elsheimer als Erster der Landschaftsmalerei die bewußte Komposition vermittelt, den besten Teil ihrer Zeit derartigen Aufgaben zugewandt haben. Aber es wäre trotzdem verkehrt, wollte man dieses Kapitel dennoch in Bausch und Bogen abtun, das im kleinen, und speziell nach der kulturhistorischen Seite hin, auch manche reizvollen Züge preisgibt.

So ist es nicht das geringste Verdienst dieser Veröffentlichung, daß die sehr gewissenhaften Bearbeiter unsere Kenntnis in mancher Beziehung durch das Ergebnis ihrer Forschung vertieft haben, und daß außer den bereits genannten Künstlern, Persönlichkeiten wie der Augsburger Johann König oder der durch Callot stark beeinflußte Johann Wilhelm Baur, den Sandrart in seiner Zeit für den besten Künstler in der Malerei auf Pergament mit Wasserfarben hielt, in ihrer Eigenart und Bedeutung greifbar vor uns erstehen. Für die Geschichte der Porträt-Miniatur sind aber vor allem der 1637 in Bern gebürtige Joseph Werner (Schüler von Merian und von 1695—1707 Direktor der Berliner Akademie) und Ferdinand Karl Bruni wichtig, auf die dieser Katalog nachdrücklichst hinweist. Eine interessante Erscheinung ist in diesem Zusammenhang der seinen näheren Lebensdaten nach sonst völlig unbekannte F. Bouly, der für Max Emanuel Meisterwerke von Rubens, Poussin u. a. „en miniature" kopierte, als selbständig schaffender Künstler dagegen eine durchaus beachtliche Potenz aufweist.

Aus diesen wenigen Andeutungen mag der Wert der hier angezeigten Veröffentlichung zur Genüge erhellen, und daß ein Teil der Tafeln farbig nach den Originalen hergestellt worden ist, gibt dieser in jeder Beziehung meisterhaften Leistung noch einen besonderen Reiz. Georg Biermann.

F. v. LUSCHAN, Die Altertümer von Benin. Berlin und Leipzig 1919. Vereinigung wissensch. Verleger. 4°. Bd. I. XII und 522 S., 889 Abb. im Text und Taf. A—Z: Bd. II: Taf. 1—50; Bd. III: Taf. 51—129 (= Veröfftlch. Mus. Vlkerkde. Berlin, Bd. VIII—X).

Heute hätte ein Herder nicht mehr zu tadeln, daß man ägyptische Kunst vom Standpunkt der griechischen aus beurteilen wolle und nicht das Ideal ihrer eigenen Absicht bedenke. Ganz allgemein steht vielmehr die exotische Kunst in hohem Kurs, sowohl bei einem Teil der Künstlerschaft selbst, von Picasso angefangen bis zu den jüngsten, als auch bei Kunstphilosophen, die religiöse, ethische, metaphysische Aufschlüsse aus dem Kunstschaffen fremder Rassen zu gewinnen suchen. Durch Woermann angeregt, haben nicht zuletzt auch die Kunsthistoriker sich eines Gegenstandes angefangen anzunehmen, den bislang die Ethnographie allein zu pflegen hatte, und trotz

Digitized by Google

des reichen, in den Museen für Völkerkunde und in zahlreichen Publikationen niedergelegten Materials mit ihrer viel zu geringen Zahl von Kräften doch unmöglich allein erschließen kann. Eine Arbeitsteilung ähnlich der zwischen Archäologie und antiker Kunstgeschichte scheint sich anzubahnen, und wenn die Ethnographen auch in erster Linie der gebende Teil bleiben werden und sich infolge der näheren Bekanntschaft mit den hervorbringenden Völkern und den Darstellungsinhalten die Prärogative über sehr viele einschlägige Fragen vorbehalten müssen, so braucht an dieser Stelle ja nicht hervorgehoben zu werden, daß die künstlerische Betrachtung eine ganz andere ist und auch in ungewohntem Stoff ihre eigenen Probleme zu erkennen berechtigt ist. In allem, was die Deutung der einzelnen Kunstwerke und ihre Scheidung nach Stilprovinzen betrifft, werden sich aber die beiderseitigen Arbeitsgebiete überdecken, und gerade das vorstehend angezeigte Monumentalwerk des in der Archäologie wie Völkerkunde gleicherweise verdienten Berliner Anthropologen bietet für ein solchermaßen gemeinsames Interessengebiet eine Fülle von Gesichtspunkten.

In der Hauptstadt des Negerreiches Benin, nahe der afrikanischen Westküste zwischen Togo und Kamerun, kamen nach ihrer Einnahme durch die Engländer 1897 die merkwürdigsten Gegenstände zutage: viele hundert überwiegend rechteckige Bronzeplatten mit figürlichen Darstellungen, in Bronze gegossene Köpfe, Rundfiguren und Sockelgruppen, gegossene Glocken, Schmucksachen und Geräte aller Art, dazu reichgeschnitzte Elefantenzähne und allerlei Holzbildwerk bildeten eine Kriegsbeute, die auf verschiedenen Wegen seither die Völkermuseen Europas und besonders Deutschlands erreicht hat und durch die rasche persönliche Initiative v. Luschans an Zahl und Auswahl in Berlin — auch dem Britischen Museum gegenüber — am besten vertreten ist. Die Feststellung, daß die Reiseberichte des 17. und 18. Jahrhunderts diese Erzeugnisse mehrfach schon erwähnt hatten, nahm der überraschenden Tatsache eines zu hoher künstlerischer Blüte gelangten Erzgusses an einem entlegenen Punkte Westafrikas nichts von ihrer geschichtlichen Rätselhaftigkeit, da selbst den Eingeborenen das meiste fremd und vergessen war, wurde im Gegenteil der Ausgangspunkt zahlreicher Erörterungen der Herkunftsfrage seitens der Ethnographen, die in rühriger Tätigkeit die Schätze ihrer Museen publizierten. Immer neue Fragen erhoben sich, aber erst die vorliegende Veröffentlichung, die über das Material des Berliner Museums für Völkerkunde hinaus die gesamten uns erhaltenen Benin-„Altertümer" in den Kreis ihrer Darstellung und Untersuchung zieht, gibt wirklich das lang ersehnte Bild dieser so isoliert erscheinenden Kulturblüte. Auch in den 129, noch in Friedenszeiten ausgedruckten großen Lichtdrucktafeln, von den fast 900 Abbildungen des Textbandes abgesehen, geht sie weit über alles hinaus, was bisher von diesem kostbaren Material publiziert worden ist — nach Umfang wie Schönheit und Treue der Wiedergabe. Wie selten ein ethnographisches Werk stellt sich dieses dank der von staatlicher Seite und wissenschaftlichen Stiftungen bereitgestellten Mittel an die Seite der besten Kunstpublikationen.

Über das Werk hier im einzelnen zu referieren, ist natürlich unmöglich. Die über 2400 aus dem alten Benin geretteten Stücke sind nach Form und Zweck in eine große Anzahl von Gruppen geteilt, denen je ein Kapitel entspricht, und gegebenenfalls nach Material- und Darstellungsinhalt wieder untergeteilt; eine glänzend geschriebene, das für den Nichtethnographen Wissenswerteste enthaltende Einleitung (S. 1—26) und einige schließende Kapitel, besonders über die geschichtlichen, technischen und künstlerischen Beziehungen zu den übrigen Negervölkern Oberguineas (Kap. 67 u. 68), ferner die in den ersten beiden Kapiteln gegebenen Übersichten über die auf den Platten dargestellten Trachten usw. (S. 27—50, 61—239) bieten entsprechende Zusammenfassungen. Darlegungen der Technik und Beobachtungen über die Kunst im engeren Sinne, ebenso die Untersuchung der zeitlichen Stellung der verschiedenen Altertümer nehmen im Laufe der Einzelbeschreibungen einen beträchtlichen Raum ein, nachdem das Wichtigste in der Einleitung S. 15 f. und 25f. vorangeschickt ist. Zeitlich unterscheidet v. Luschan eine Periode der „großen Zeit" von etwa 1500 bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts, anschließend mit deutlichen Verfallszeichen die „Spätzeit" bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts und dann eine in den gänzlich verarmten Kulturbesitz der modernen Bevölkerung überleitende „Neuzeit"; die wenigen vor 1500 anzusetzenden Stücke lassen wahrscheinlich eine archaische und eine überleitende Frühzeit unterscheiden. Im einzelnen ermöglichen Stil und Technik, zum Teil auch die Synchronistik der in den Bildwerken dargestellten Europäerdinge noch Unterabschnitte, vgl. im übrigen meine sich eng an v. Luschan anschließende „Chronologie der Benin-Altertümer" in Ztschr. f. Ethnol. 1922. Die Platten gehören vorwiegend der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts,

Digitized by Google

die geschnitzten Zähne dem 17. Jahrhundert, die Holzschnitzereien dem späten 18. und dem 19. Jahrhundert an.

Statt aller Einzelheiten der Technik, für deren Zusammenstellung ich auf das Original und auf meine gleichzeitig in der Ztschr. f. Ethnol. erscheinende Besprechung verweise, muß wenigstens die vollendete Beherrschung des cire perdue-Verfahrens hervorgehoben werden, die mit stark wechselnden Legierungen (s. Kap. 66) jedenfalls die Höhe des überhaupt Erreichbaren darstellt und in der Dünne des Gusses, der Kühnheit der Unterschneidungen und der nachweislich schon in der Wachsform vorhandenen Detaillierung der gleichseitigen Technik in West- und Mitteleuropa eher überlegen ist. Platten mit ausgedehnteren Gußfehlern wurden zerbrochen (S. 51) und eingeschmolzen, kleinere Gußfehler mit Kupferplomben so geschickt ausgebessert, daß sie nur bei zufällig an solchen Stellen beschädigten oder von der lateritischen Patina gewaltsam gereinigten Stücken zum Vorschein gekommen sind. Mit Bronze umfangene Eisenkerne längerer Geräte und andere umgossene Einlagen zeigen, daß den Beninkünstlern die relativen Schmelztemperaturen der Metalle vertraut waren. Alle Gußwerke besserer Zeit lassen eine wochenlange Überarbeituug erkennen, zu der auch eine bewundernswert feine Punzierung vieler Einzelheiten der Tracht und Tätowierung sowie bei den Platten des ganzen Untergrundes gehört. Entsprechend neigt auch der Stil der Elfenbeinschnitzereien dazu, glatte Flächen durch Kerben zu beleben (S. 465); die Holzschnitzerei zeigt eine regelmäßige Mischung von, trotz des sonstigen Verfalls, gut beherrschter Kerb- und Keiltechnik (S. 489). Repoussierte Arbeiten sind wenig zahlreich, spät und vergleichsweise ganz roh (Kap. 41), dagegen sind als besonders kostbar die nach chinesischer Art doppeltgeschachtelten Elfenbeinarmbänder hervorzuheben (S. 400), die wir einzig und allein aus Benin kennen und, schon im 16. und 17. Jahrhundert in fürstliche Kunstkammern gelangt, erst jetzt sicher untergebracht werden konnten.

Im Gegensatz zu den letztgenannten, sozusagen allgemeinen Techniken, war die Bronzekunst eine durchaus höfische. Nicht nur, daß der Bronzegießer zum engeren Hofstaat des jeweiligen Königs gehörte und seine Werkstatt sich in dem Bezirk der weitausgedehnten Höfe selbst befand, sondern der Künstler scheint auch, wie noch in den 80er Jahren in einem Negerkleinstaat des benachbarten Dahomevorlandes, nur für den König gearbeitet zu haben, und bis zu dem großen Bürgerkrieg 1691—1701 dürfte der Besitz von Bronzewerken überhaupt der königlichen Familie vorbehalten gewesen sein (vgl. S. 153). Speziell die Platten dienten ausschließlich dem Schmuck der Tragepfeiler in den Galerien des Palastes, und so ist es nicht verwunderlich, daß auf ihnen wie auch in den meisten Rundgüssen Personen und Gruppen des Hoflebens, des offiziellen Kultes des weißbeinigen Meergottes und europäischer Gäste vorherrschen und selbst die Kleinkunst sich überwiegend zeremonialen oder sakralen Gegenständen widmet.

Muß auch die Frage nach der Herkunft der Gußtechnik noch offen bleiben (frühe transsaharische Entlehnung ist allerdings immer wahrscheinlicher geworden), und geht das Rohmaterial wenigstens teilweise sicher auf portugiesische, in Form von hufeisenförmigen Geldringen eingeführte Handelsware zurück, so ist doch „der Stil der Erzarbeiten aus Benin rein afrikanisch, durchaus und ausschließlich ganz allein afrikanisch" (S. 15). v. Luschan führt aus der großen Reihe von modernen afrikanischen Köpfen und Figuren in Taf. 127 und 128 zwei ausgesucht schöne Stücke vor, deren Herkunft (Nordwestkamerun, inneres Kongobecken) europäischen oder orientalischen Einfluß schlechterdings ausschließt, die aber in Holz genau dieselben stilistischen Eigentümlichkeiten zeigen wie die Bronzegüsse aus Benin, und Woermann hat ja bekanntlich die gleiche Auffassung vertreten (Geschichte der Kunst usw., 2 Aufl., Bd. 2, S. 63—65). In alter Zeit aus Europa eingeführte Gegenstände, die uns mehrfach erhalten sind (Kap. 64), verraten dagegen gänzlich andere Tradition. In der Beninkunst ist, während die einheimische Tracht und Bewaffnung stets mit einer oft übertrieben minutiösen Treue dargestellt werden, nicht nur die der Europäer jedesmal in einem oder mehreren Punkten völlig mißverstanden (vgl. bes. S. 27), sondern auch diese selbst sind hinsichtlich des langen schlichten Haares und der schmalen hohen Nasen so übertrieben dargestellt, daß es sich eben nur um Künstler handeln kann, denen der Europäer als solcher fremdartig war. Vielleicht ist so auch die merkwürdige „knieweiche" Haltung der meisten Europäerfiguren zu verstehen. Wenn also „auf allen bisher bekannten Kunstwerken aus Benin der Neger stets so dargestellt wird, wie er ist, der Europäer aber stets so, wie er scheint" (S. 23), so kann v. Luschan mit Recht daran erinnern, daß ja auch bei den ganz großen Japanern die Europäer kaum mehr als Karikaturen sind. Mit dem Negerstil überhaupt teilt so Benin einerseits das Betonen der

Digitized by Google

Einzelheiten (typisches Beispiel S. 138 unten) der Kleidung, Bewaffnung und Tätowierung, andererseits die flüchtige, rohe Behandlung der Füße und Hände, die völlig schematische Darstellung der Gesichtszüge (vgl. auch über Iris und Pupille S. 420, Anm.), und die Verkürzung der unteren Extremität gegenüber Rumpf und Kopf. Nur einmal erscheinen auf den Gruppen Taf. 79/80 u. 81 die Königsbegleiter überschlank und sind somit, wie auch sonstige Einzelheiten bezeugen, als in den Proportionen „verfehlt" zu denken (S. 311); wo man der oberen Körperhälfte als der Trägerin alles die soziale Stellung bezeichnenden Schmuckes willkürlich stärksten Nachdruck gibt, kann die anatomische Richtigkeit keine Rolle spielen, und daß hier von der Wirklichkeit sozusagen absichtlich abgewichen wird, zeigen die sozial minderen Nebenpersonen, die vielfach auf ein „richtigeres" Proportionsbild abgestellt sind. Im übrigen beherrschen Frontalität und Symmetrie die ganze Beninkunst. Ausnahmslos im Profil erscheinen nur die auf nicht wenigen Platten den dargestellten Personengruppen im oberen Feld beigesetzten Europäerbrustbilder, was jedenfalls für eine Trennung vom übrigen Kunstschatz, d. h. für Entlehnung spricht, so daß sie v. Luschan wohl mit Recht zu den antiken „busti" gestellt hat. Die Mehrzahl der Platten zeigt in der Mitte die Hauptperson, zu beiden Seiten symmetrisch gebildete Begleiter, und dieses Schema streng auch da durchgeführt, wo weitere Begleiter, kleiner dargestellt und im Hintergrund zu denken, hinzukommen (vgl. bes. S. 249, 251). Die Symmetrie geht so weit, daß, wenn die zwei Begleiter Schild und Speer tragen, der eine den Speer regelmäßig mit der Linken und den Schild mit der Rechten fassen muß (S. 129, 156). Taf. 19B, wo die vom Beschauer ganz links sichtbare Figur als Hauptperson aufzufassen ist, bildet eine seltene Ausnahme (S. 109); Abb. 353 als weitere solche gelten zu lassen, muß schon fraglicher erscheinen (S. 237). Von einigen wenigen überaus figurenreichen Platten abgesehen, ist Asymmetrie auch im kleinen so selten, daß v. Luschan solche Fälle besonders bemerkt hat (s. S. 129 die stets links getragene „Prinzenlocke", S. 193 die parallel, also nicht symmetrisch gehaltenen Blashörner der beiden Begleiter); die Asymmetrie der Platten mit vier Eingeborenen ist aus der symmetrischen 3-Personendarstellung nach bestimmtem Schema entwickelt (S. 248, vgl. auch S. 215), für das auf die Originale verwiesen sei. Auch ganze Platten scheinen als symmetrische Gegenstücke angefertigt worden zu sein (S. 156), ebenso wie den in sich stets symmetrisch aufgebauten Sockelgruppen (vgl. bes. Taf. 84 und S. 315) größere einzeln gegossene Rundfiguren in paarweisem Vorkommen entsprechen, wie die des rätselhaften Mannes mit Schnurrhaaren (S. 289) und die herrlichen, geradezu an fatimidische Kunst erinnernden Panther (S. 335). Das gleiche Gesetz ist auch auf den geschnitzten Zähnen zu erkennen, wenn man davon ausgeht, daß die Mitte der konvexen Vorderfläche die Symmetrieachse bildet (S. 465). Im ganzen gleich selten sind Ausnahmen von der Frontalität. In für die Einzelheiten der Tracht lehrreicher Weise zeigt z. B. Taf. 34B zwei im Dreiviertelprofil einander gegenüberknieende Leute, der eine eine Schale haltend, in die der andere aus einem Flaschenkürbis etwas eingießt (S. 99) und ähnlich sind mehrfach die Seitenpersonen der „dämonischen Trias" (S. 87, 285), schießende Europäer (S. 33 ff.), ein eingeborener Jäger (S. 81) sowie einige Figuren der interessanten „Platten mit Kampfszenen" dargestellt S. 257). Letztere sind zugleich aber nicht nur die einzigen Darstellungen historischer Vorgänge (S. 79 u. Kap. 5 E), sondern auch die wichtigsten Ansätze zum Aufgeben der sonstigen, mit der Frontalität verbundenen Bewegungsarmut. Beachtung verdient hierzu noch die hervorragende Platte, die einen Jäger unter einem Baume nach einem darauf sitzenden Vogel zielend zeigt (Taf. 29 u. S. 260f.), und das übrigens viel spätere Elfenbeinkästchen, auf dessen Deckel zwei durch nebenstehende Branntweinflaschen als betrunken gekennzeichnete Europäer sich an den Haaren reißen und mit Stöcken bedrohen (S. 483, Abb. 832). Ob der auf zwei Platten „vorstürmende Krieger" (S. 156, 203) wirklich in so lebhafter Bewegung beabsichtigt ist, bleibe dahingestellt, ebenso ob die unsymmetrische Darstellung eines dreizackigen Spießes auf der Europäerplatte Taf. 4B als Versuch einer sonst ganz ungewöhnlichen perspektivischen Behandlung aufzufassen ist (S. 37). Die Würde, Steifheit und Feierlichkeit der meisten Darstellungen entspricht dem höfischen Charakter dieser Kunst; wenn aber für manchen Beschauer, namentlich der sich in engen Variationsgrenzen haltenden vielen Hunderten von Platten der Eindruck bald sogar der der Langeweile zu werden droht, so ist das ein sicher ungerechtes Urteil: fast alle die dargestellten Personen, Würden und Zeremonien können uns ja nichts mehr sagen und, außer etwa bei gewissen Platten mit mehreren Personen (vgl. z. B. die Wachablösung S. 248), sind wir eben nur durch umständliche Vergleichung der Attribute imstande, zu mehr oder weniger sicheren Deu-

Digitized by Google

tungen zu gelangen. Aus dem offiziellen Zweck der Platten ergibt sich auch das Fehlen bewußt grotesker Darstellungen (eine Londoner Platte S. 170 dürfte wohl nur auf den europäischen Beschauer so wirken, S. 253), während allerdings ein paar Rundfiguren (S. 308 kleine Sitzfigur mit Fächer und Stab, fraglich der bärtige Mann mit Glocke S. 304) und die Europäergesichter auf einigen rechteckigen Glocken (S. 370) ahnen lassen, daß neben wohl unfreiwilliger Komik (S. 391) den Künstlern selbst auch beabsichtigter Humor nicht ganz abging. Vgl. auch die niedliche Art, in der das der ganzen afrikanischen Plastik wohlvertraute, vom Kollegen Nuoffer demnächst näher darzustellende Motiv „Mutter und Kind" auf der geschnitzten Zapfentür S. 494 in den Szenen aus der Kinderstube abgewandelt ist. Während neue Darstellungen unschwer aus geläufigen Einzelmotiven zusammengesetzt werden (s. die Erschießungsszene der Sockelgruppe Taf. 82 und bes. Abb. 462), wird die schaffende Phantasie höchstens einmal durch pathologische Mißbildungen angeregt: Vögel mit zwei Köpfen, Elefantenköpfe mit zwei Rüsseln haben die Elfenbeinschnitzer mehrfach gebildet (S. 467), ein sakraler Bronzeständer zeigt partiellen Riesenwuchs der Hände (Abb. 720), aber schon die Rundfiguren mißgestalteter Zwerge (Abb. 445/6) geben einfach die tatsächlichen, wie an vielen Höfen Afrikas auch in Benin unerläßlichen, überdies in einer Abbildung des 17. Jahrhunderts schon überlieferten Mikromelen wieder. Die etwa in diesem Zusammenhang zu erwähnende blattartige Bildung von Leopardenohren (S. 335) und die regelmäßige armartige Knickung und Endigung des (früher fälschlich als „heraldischer Arm" aufgefaßten) Elefantenrüssels in eine menschliche Hand (S. 211 f.) sind der künstlerische Ausdruck zweier, wie ich in der Ztschr. f. Ethn. zeige, in Afrika ganz gebräuchlichen sprachlichen Metaphern. Für wirkliche Stilisierung lehrreich sind die Weise, besonders auf Gruppe C der Maskenanhänger (S. 376), ähnlich die Kopfbedeckungen S. 377 und besonders die konventionelle Abwandlung des Europäerkopfes, Abb. 85, die v. Luschan durch zehn Zwischenformen bis zum völlig unkenntlich gewordenen Ornament Abb. 96 aufweist (S. 64, vgl. auch S. 369 f.). Die bizarr gezipfelten Lendentücher (S. 231), und die den Faltenwurf vertretenden Randlappen (S. 65, 232) sind zwar gleichfalls für Benin charakteristisch, aber doch wohl nur künstlerische Unbeholfenheiten. Pitt Rivers' Auffassung, daß wenigstens die einsträhnigen der die ganze Beninornamentik beherrschenden Flechtbänder aus verschlungenen Weisen degeneriert sein könnten (vgl. Abb. 654), lehnt v. Luschan gleichfalls ab (S. 423) und leitet, sich auf Reste wirklicher Umflechtung an Elefantenzähnen stützend, die auf diesen so besonders eindrucksvollen Ornamentstreifen aus geflochtenen Rutenbändern ab (S. 470 f.); doch bleibt die Möglichkeit, daß das Ornament als solches auf ursprünglich fremden Einfluß zurückgeht (S. 464), und wenn man seine weite Verbreitung in solchen Gebieten Afrikas, die mit Benin in bestimmten ethnologischen Zusammenhängen stehen, und in Süd-Asien im Auge behält, möchte Ref., ohne direkt an Ravenna und longobardische Kunst zu denken, doch mehr die letztere Auffassung unterstreichen. Viele solche Flechtbandkanten müssen rückhaltlos als vollendet schön bezeichnet werden, andere freilich teilen mit orientalischen Teppichen den Schönheitsfehler, daß sie sich an den Seiten tot laufen (S. 372). Von guter ornamentaler Wirkung, obwohl vielleicht nicht nur auf solche abgestellt, sind auch die sog. „Beizeichen" (Kap. 65), Europäer- und Tierköpfe, Fische, Geldringe, Mondsicheln und mannigfaltige, event. aus Borassusblättern stilisierte (vgl. Abb. 394) Rosetten, die die leeren Ecken der Platten einzunehmen pflegen. In ihrer überreichen Verwendung charakterisieren sie jedenfalls den für Benin typischen „horror vacui" (S. 393), von dem nur der Anhänger Abb. 590 eine Ausnahme darstellt. Auffallend selten ist die sonst im Sudan häufige Spirale (auf Speeren S. 70 f., als Fächermuster Taf. 83).

Den schon im 17. Jahrhundert einsetzenden, von der Mitte des 18. Jahrhunderts an sich beschleunigenden Verfall der Beninkunst hat v. Luschan S. 329 ff. in sicher nicht zu starken Ausdrücken geschildert und in erster Linie auf den zerstörenden Einfluß zurückgeführt, den der europäische Import auf das einheimische Handwerk ausüben mußte und der seit Beginn der modernen Kolonialepoche ja den ganzen altafrikanischen Kulturbesitz aufs nachteiligste beeinflußt hat. Genau wie im alten Benin, so hat vor unseren Augen in Mittelkamerun, gleichfalls einem Gebiet altheimischen Gelbgusses und vollendeter Schnitzkunst, das Auftreten der Europäer einerseits eine leichte Bereicherung der Formen, andererseits den um so tieferen Verfall der Technik mit sich gebracht. Gewiß zeigen schon die meisten Platten mit Panthern ein künstlerisch tiefes Niveau (S. 266), in der Spätzeit wird aber auch die Gußtechnik schnell minderwertig, die Überarbeitung wird nachlässig und hört zum Teil ganz auf und Bronzevorbilder werden durch Holznachbildungen ersetzt

Digitized by Google

(Köpfe, Vögel); der Gedankenkreis noch neuerer Schnitzarbeiten ist bei aller noch bestehenden formalen Tradition der großen Kunst gegenüber doch beschränkt und die paar neuen Typen (der breit im Boot stehende Europäer, der Mann mit dem Sonnenschirm) wiederholen sich immer wieder (S. 491f.). Zugleich fehlt gelegentlich eine Symmetrieachse und mehrfach wird auf die einheitliche Horizontale verzichtet (S. 493); auf einem ganz rezenten geschnitzten Stuhlbein findet sich auch die einzige „ungehörige" Darstellung im Bereich der ganzen Beninkunst (Taf. 124 F). Was noch jetzt in Benin an künstlerischer Betätigung lebt, zeigen u. a. die Erdmannschen Photos S. 25—27.

Nicht selbst vom „Kunstfach", muß ich mich damit begnügen, in vorstehenden Bemerkungen den Leser auf den reichen und auch für die uns hier betreffenden Belange anregenden Inhalt des Textbandes aufmerksam gemacht und einige Schwierigkeiten behoben zu haben, die der künstlerischen Beurteilung des alten Benin im Wege stehen mögen. Künstler und Kunstgelehrte mögen sich nun selbst in die vielen Tafeln und Abbildungen vertiefen, aus denen, wie als erster ein Justus Brinckmann erkannt hat, ihnen, wie übrigens auch den ausübenden Kunsthandwerkern (vgl. S. 483) mehr Gewinn erwachsen wird, als die landläufige Meinung von „Negerkunst" schlechthin verspricht. Originale in genügender Zahl sind, außer in Berlin selbst, in allen anderen ethnographischen Museen Deutschlands zu finden. Nur einen Mangel wird Benin für die Kunstgeschichte immer haben, den es übrigens mit der anderen großen afrikanischen Kunst teilt (Erman, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum, Bd. II, S. 552): Wir können wohl erkennen, welche Arbeiten einer Zeit und einer „Schule" angehören, und v. Luschan hat in nicht wenigen Fällen mit guten Gründen zwei oder mehr Werke derselben Hand zuschreiben können — aber darüber hinaus sind die Künstler selbst für uns verschollen. Der einzige Name, den eine späte Überlieferung uns für die Wende des 15./16. Jahrhunderts erhalten hat, ist ersichtlich der eines Landfremden, über dessen Bedeutung für die Beninkunst im allgemeinen oder irgendeinen neuen Gedanken in ihr sich auch die Ethnologen kaum auf Vermutungen einzulassen imstande sind.

Bernhard Struck (Dresden).

ADOLF FEULNER: Die Zick. München 1920.

Überlebte, zäh nachgeschleppte Redensarten können nur durch Erkenntnisse an Tatsachen beseitigt werden. Nach der erstaunlich ergiebigen Erforschung der Baugeschichte des 18. Jahrhunderts ist die von Malerei und Plastik gekommen. Sie hat Vorurteile revidiert, aber die sind Geschmackssachen und lange nicht so peinlich und gefährlich als angebliche Einsichten. Der Zick Bedeutung war von vorneherein klar. Des älteren Johannes Fresken in Bruchsal, des Sohnes Januarius Fresken in Wiblingen, dazu seine Bildnisse zum wenigsten, ließen mit Recht erwarten, daß eine Durchforschung des Gesamtwerkes für die Kunstgeschichte unentbehrliche Leistung sei. Das ausgezeichnete Buch Feulners belegt diese Erwartungen. Die Stellung dieser Künstler in der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts ist nun gesichert, geklärt. Allein, der Aspekt der Leistungen ändert das Urteil, wenigstens derjenigen, die — wie der Verfasser dieses Referats — einmal den Aufweis einer Parallelerscheinung zur Architektur für möglich hielten und deshalb der Kunst dieser Männer Zeit, Kraft und Mühen zu widmen, nicht für Verschwendung hielten. Das letztere bleibt, das erstere nicht. Jeder Gedanke eines Vergleichs der zweitklassischen Malerei mit der unmittelbaren Ausdrucksgewalt der Architektur ist undenkbar. Umsonst und vergeblich sind Arbeiten wie die Feulners, der sogar noch recht viele folgen müßten und unbedingt eher folgen sollten als die geschwollenen Generalüberblicke über Morgen- und Abendländer, deshalb keineswegs.

Feulner klärt zunächst die Lebensverhältnisse der beiden Zick. Der ältere, Johannes ist 1702 in Daxberg im Kemptischen geboren in ärmlichen Verhältnissen, lernte bei Jakob Stauder, erhielt früh einen selbständigen Auftrag für den Erweiterungsbau der Maria Hilfskirche und soll dann bei Piazetta noch einmal 3 Jahre in Lehre gewesen sein. Feulner erklärt die Nachricht für Legende. Sicher aber ist, daß auch Zick wie Piazetta sul gusto di Rembrandt gearbeitet hat. Bis 1749 in München, folgen dann die großen Aufträge, erst sala terrena in Würzburg, dann Bruchsal. Am 4. März 1762 ist er gestorben.

Der Sohn: Januarius, am 31. Mai 1732 geboren, arbeitet in Bruchsal schon mit, 1752—55 bringen die ältesten signierten Tafelbilder. Die Studienreise führt ihn nach Paris, wo er 1757 sicher noch weilte, und nach Rom, auf dem Rückweg wird er Preisträger der Augsburger Akademie. Sein Ruhm

Digitized by Google

wächst. 1759 entsteht das Watteaukabinett im Bruchsaler Schloß. Er kommt dann in kurtrierische Dienste, macht sich in Ehrenbreitstein seßhaft, wo er am 14. November 1797 stirbt.

Der Verfasser behandelt darnach zunächst die Werke des Johannes Zick, soviel ich nach meinen eigenen Forschungen über den Künstler sehe, vollzählig und erschöpfend. Um 1730 entstehen die noch bäuerlichen Fresken in Kreuzberg. 1738 folgen die Fresken in Raitenhaslach. „Zick ist ein volkstümlicher Erzähler", mit diesen Worten kennzeichnet Feulner diesen ersten größeren Auftrag, zunächst einmal im allgemeinen. „Die unruhige Beweglichkeit, die sprunghafte Farbigkeit wirkt lebendig, reich, wie das Ornament der Ausstattung und läßt das Auge nicht zur Ruhe kommen. Im einzelnen haben die Fresken viel Handwerkliches, Bäuerliches an sich." Zu den Fresken in Schussenried: „Wieder freut man sich über die naive Fabulierlust des Malers, über seine Kunst mit sachlichen, verständigen Worten zum Volke zu sprechen. Das ist eine angeborene Gabe, die sich verliert, je mehr die formalen Probleme seine Interessen absorbieren." In einem entzückenden Sommer (1912) auf den Spuren Zicks haben mich die Arbeiten in Raitenbarlach, Schussenried, Biberach stark gefesselt, die frische Ursprünglichkeit einer natürlichen Kunst steht noch deutlich vor mir." Gewiß der Weg zu den Bruchsaler Fresken ist weit und die Anschmiegung an die große Form des perspektivischen, kühnen Illusionismus eines Trapolo klar. Eine erschöpfende Kennzeichnung der Haupt- und Spätwerke beschließt diesen Abschnitt. Die Behandlung der Tafelbilder gibt Feulner Gelegenheit, näher auf die außerordentlich starken niederländischen Einflüsse, das Erwachen eines bürgerlichen Naturalismus und seine Folgen einzugehen. Dieses aufschlußreiche Kapitel gehört mit zu den besten des Buches.

Die Betrachtung der Tafelbilder des Januarius Zick gibt notwendige Gelegenheit, diese Gedanken fortzusetzen, denn die Jugendwerke des jüngeren Zick hollandisieren ebenso wie die seines Vaters und seiner Zeitgenossen. Diese Züge, dazu klassizistische Einschläge, rokokohafte Spitzpinseligkeit und malerische Feinheiten bestimmen die Kunst des Januarius Zick. Diese Eigenarten hebt Feulner an den Einzelwerken, besonders liebevoll auch an den bekannten Bildnisdarstellungen, ohne Wiederholungen und mit feinem Verständnis, heraus Bei der Behandlung der Fresken des Januarius geht Feulner von dem früheren Klassizismus und seiner eigentümlichen Bedeutung für den Künstler aus. Der jüngere Zick hatte Sinn für malerische Qualitäten, die Pariser Schule hat ihn geschärft und verfeinert und so bleibt er vor der Kälte des späteren Klassizismus bewahrt. Dabei erkennt er die Ziele des neuen großen Stiles und weiß „die Regeln klassizistischer Ökonomie" für die Bildanlagen geschickt zu verwerten. Feulner geht der chronologischen Reihe nach an die Einzelwerke heran, zeigt für die Wiblinger Tätigkeit die Vielseitigkeit und den Geschmack Zicks an seiner bedeutendsten Leistung mit gebührender Breite und Sorgfalt und versteht es auch den späteren Werken das Wesentliche und den Sinn der künstlerischen Ziele abzugewinnen. Ein Anhang gibt einen annähernd vollständigen Katalog der Werke der beiden Zick und eine Reihe von Abbildungen erleichtert die ungefähre Vorstellung vom Schaffen.

Das Buch füllt unbezweifelbar eine Lücke, und zwar sehr repräsentabel, zuverlässig und vielseitig bereichernd. V. C. Habicht.

OELENHEINZ, LEOPOLD, Der Wünschelring. (Differenzialpendel, siderischer Pendel), insbes. seine Anwendung auf die Meisterbestimmung bei Gemälden usw. Mit 52 Abbildungen. Leipzig, Max Altmann. Geb. 18 M.

Das mit einem ausführlichen Namen und Sachweiser ausgestattete neueste Werk des Verfassers behandelt zunächst die Grundlagen der neuen, bzw. erneuten Wissenschaft vom siderischen Pendel, Wesen, Namen, die Ausübung des Pendelns, die Pendelzeichen, ihre Beeinflussung durch Berührung, Stoß, Schlag auf die Unterlagen, die Polarisierung und Verladung und geht auch auf die Einwände der Gegner ausführlich ein, um dann auf die Anwendung der in der Hand der Sensitiven äußerst feinfühligen Vorrichtung auf die Meisterbestimmung bei Gemälden, Handzeichnungen, Handschriften einzugehen. Es verbreitet sich auch auf die Wirkung des Pendels über Photographien, die wesensidentisch mit dem Urbild wirken, was die Grundlage für das neue Verfahren der Meisterbestimmung bildet. Den Schluß macht eine ausführliche Geschichte des Wünschelrings bei den alten Völkern bis in die Neuzeit zu Goethe, Schelling, Hegel, v. Baader und die Physiker Stefan Gray, Joh. Reichenbach, Joh. Karl Bähr, Wilh. Ritter u. a. m., insbesondere wird das Problem des Goetheschen Faust von der Seite der Wünschelrute aus betrachtet, die in ihrer Form

Digitized by Google

nur einen einfacheren Pendel (Ebenenpendel) dargestellt. Der Nibelungenring und die Ringe der Walküren werden als solche Wünschelringe nachgewiesen.

Die seit Reichenbachs Tagen vergessene Verrichtung habe ich zuerst wieder 1910 in meinem Büchlein „Wünschelrute und siderischer Pendel" aus ihrem Dornröschenschlaf erweckt, worin ich nachwies, daß jeder Mensch seine besondere Schwingung durch den Pendel zeige. Kallenberg kam dann dadurch angeregt zu der weittragenden Entdeckung, daß diese eigende Pendelbahn auch auf sein Lichtbild und auf alles übergehe, was mit ihm in Berührung komme. Leider gingen Kallenberg und seine Anhänger viel zu sehr ins Transzendentale über. Oelenheinz ging aber der Sache wissenschaftlich nach und verwendete sein Hauptstudium auf die Erforschung der Wirkung der Gemälde und ihrer Photographien usw. auf den Pendel im Verhältnis zum Urheber, dem Meister. Die Frage, ob die Menschen verschiedene Schwingungen im Pendel, einem einfachen metallischen Schwerkörper an einem dünnen Faden, auslösen, ist am sinnfälligsten zu beantworten, d. h. durch Versuch zu klären bei dem Gegensatz der Geschlechter. Es muß auch bejaht werden, daß bei Berührung mit der Hand etwas auf den berührten Körper auf eine Zeitlang übergehe. Kein Mensch wird sich wundern, wenn ein Polizeihund die Spuren eines Verbrechers weithin verfolgt. Man muß also als sicher annehmen, daß unsichtbare wesensidentische Spuren durch die Berührung zurückbleiben. Der Hund unterscheidet sie von anderen dadurch, daß er erst durch „Witterung" an Anhaltspunkten sich ein „Differenzgefühl" sichern konnte. Irgendeine Ausdünstung oder „Strahlung" des Menschen muß die Spuren imprägniert haben. Hier bei den Füßen. So muß es auch bei den Händen sein. Dieses bis jetzt unbekannte Etwas kann auch mit dem Pendel nachgewiesen werden, aber — und das ist die Hauptsache — nur von besonders begabten und darauf eingeschulten Menschen. Wodurch der Pendel empfindlich wird, oder wie der Mensch durch ihn so empfindlich wird, kann man heute noch nicht genau angeben. Sicher scheint zur Zeit, daß der Mensch eine Art elektrisch betriebene Präzisionsmaschine ersten Ranges ist, wobei der Salzgehalt des Blutes eine große Rolle spielt, wie Tierversuche ergaben.

Zuzugeben ist also, daß sich die Spuren von der Hand des Meisters auf dem Gemälde erhalten. Oelenheins will sogar nach Vorgang Kallenbergs auf Lichtbildern und Autotypien die Hand des Meisters erkennen. Es werden im Lichtbild die gesamten Strahlen, die ein Mensch aussendet, wie durch ein Brennglas auf der Platte gesammelt und dort festgehalten. Es ist durchaus möglich, daß diese Strahlen — noch unbekannter Natur — auch beim Abdruck wieder aufs Bild kommen. Man kann sich auch das Licht als Träger denken. Unter der Voraussetzung, daß die Platte die Strahlen wieder aufs Papier überträgt, welche weder kühn noch gezwungen erscheint, muß auch der Pendel über dem Abklatsch schwingen wie über dem Menschen selbst. So ist es klar, daß begabte Menschen auf einem Lichtbild die Spur des Meisters von der der Gehilfen oder Restauratoren unterscheiden können. Oelenheinz zeigt das eingehend z. B. an einem Schäferstück von P. P. Rubens. Wie genau der Pendel seine Angaben macht, zeigt sich auf diesem Bild an dem Schäferstab des Schäfers, als welcher Jakob dargestellt ist. In dessen oberer Hälfte läßt sich eine Überraschung feststellen. Weiteres lese man S. 143/44 nach. Interessant ist auch die Feststellung eines Bildnisses von Leonardo da Vinci als von Fra Bartolomeo gemalt, die Übermalung eines Burgkmairbildes im Germanischen Museum in Nürnberg in der oberen Hälfte, die mit anderen Oelenheins nach Aufgabe dort festgestellt hat, und die den Tatsachen entspricht. Es werden, Dürer, Rembrandt, Vandyck, Brueghel u. a. Meister behandelt an der Hand von vorzüglichen Abbildungen. In dem Heft 8 des Cicerone ist im 12. Jahrg. das Problem Vandyck in den Liechtensteinbildern und von Leonardo auf Grund der Pendeluntersuchungen dargetan worden.

Gerade in unserer Zeit des wirtschaftlichen Niedergangs und der Umwertung aller Werte sollte dem neuen Verfahren der Meisterbestimmung ein besonderes Interesse dargebracht werden; wird es doch mit dazu beitragen, die Tüchtigkeit Deutschlands im Ausland, das solchen Dingen mit viel weniger ungerechtfertigter Skepsis gegenübersteht, in seiner Weise mit zu neuer Geltung zu bringen. Das Oelenheinzsche Buch, vielleicht für gewisse Kreise ein Wagnis in Deutschland, trägt ein gut Teil zur Aufklärung bei und wird für die Kunstwissenschaft mindestens eine Erscheinung sein, an der sie, mag sie auch heute dem Neuen noch fremd gegenüberstehen, nicht vorübergehen kann.

Dr. med. Voll.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

ALFRED BAEUMLER: Hegels Ästhetik. Unter einheitlichem Gesichtspunkt ausgewählt und mit verbindendem Text versehen. (C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck, München 1922.)

KURT GASSEN: Der absolute Wert in der Kunst. Entwurf einer grundwissenschaftlichen Klärung des Kunsturteils. (Verlag L. Bamberg, Ratsbuchhandlung, Greifswald 1921.)

ADOLF FEULNER: Münchener Barockskulptur. Mit 106 Abbildungen. Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes, Bd. I. (Buch- u. Kunstverlag Riehn & Reusch, München 1922.)

KARL GRÖBER: Schwäbische Skulptur der Spätgotik. Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes. Bd. II. (Buch- u. Kunstverlag Riehn & Reusch, München 1922.)

JULIUS MEIER-GRAEFE: Ganymed. Jahrbuch für Kunst, III. Bd. Geleitet von Wilhelm Hausenstein. (R. Piper & Co., Verlag der Marées-Gesellschaft, München 1921.)

CURT GLASER: Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des 19. Jahrh. bis zur Gegenwart. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1922.)

MAX SAUERLANDT: Emil Nolde. Mit 100 Tafeln. (Kurt Wolff-Verlag, München 1921.)

HANS KAUFFMANN: Rembrandts Bildgestaltung. Ein Beitrag zur Analyse seines Stils. Mit einem Titelbild. (Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart.)

LUDWIG COELLEN: Der Stil in der bildenden Kunst. Allgem. Stiltheorien u. geschichtl. Studien dazu. (Arkaden-Verlag, Traisa-Darmstadt 1922.)

MAX J. FRIEDLAENDER: Pieter Brueghel. (Propyläen-Verlag, Berlin 1921.)

PAUL FECHTER: Die Tragödie der Architektur. (Verlag von Erich Lichtenstein, Jena 1921.)

BRIEFE Daniel Chodowieckis an Anton Graff. Hrsg. von Dr. Charlotte Steinbruker. (Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Leipzig und Berlin 1921.)

HERIBERT REINERS: Rheinische Baudenkmäler. Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. I.) Mit 160 Abbildgn. (B. Kühlens Kunstverlag, München-Gladbach.)

CARL JUSTI: Briefe aus Italien. (Verlag Friedrich Cohen, Bonn 1922.)

ALFRED SALMONY: Europa — Ostasien. Religiöse Skulpturen. (Verlag von Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1922.)

ROBERT WEST: Entwicklungsgeschichte des Stils. Band 1—4.

Bd. 1. Die klassische Kunst der Antike.
„ 2. Frühchristl. Antike u. Völkerwanderungskunst.
„ 3. Die romanische Periode.
„ 4. Gotik und Frührenaissance.

(Hyperion-Verlag, München 1922.)

FRIEDRICH SARRE: Die Kunst des alten Persien. Mit 150 Tafeln. (Die Kunst des Ostens, herausg. von William Cohen, Band V.)

ERNST GROSSE: Die ostasiatische Tuschmalerei. Mit 160 Tafeln. (Die Kunst des Ostens, Bd. VI.)

ERNST KÜHNEL: Miniaturmalerei im islamischen Orient. Mit 154 Taf. und 5 Textabbild. (Die Kunst des Ostens, Bd. VII.)

(Sämtlich im Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1922.)

ALEXANDER ELIASBERG: Russische Baukunst. (Georg Müller-Verlag, München 1922).

1922, 4—6.
Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain a/Tegernsee, Post Rottach.
Verlag und Geschäftsstelle der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

Digitized by Google

DIE GROSSE MOSCHEE VON DIYÄRBAKR

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von RUDOLF BERLINER

Wenn es S. Guyer in seiner ausgezeichneten Arbeit[1]) über Amida m. E. nicht gelungen ist, die Probleme der Westfassade des Moscheehofes zu Diyärbakr (Abb. 1) trotz seiner vortrefflichen Methode und unerreichten Materialkenntnis vollkommen zu lösen, so liegt die Schuld an zweierlei: er verfügte nicht über genügende Aufnahmen des Bauwerkes, und er widerstand nicht der Versuchung, den — nicht vollständig erkannten — Befund mit den ebenso zahlreichen wie vieldeutigen Schriftquellen[2]) in Übereinstimmung zu bringen. Leider kann auch ich noch nichts vorlegen, was den Anspruch erheben kann, endgültig zu sein, aber ich hoffe doch, daß schon das Stückwerk uns wird etwas weiter führen können[3]).

Ich halte Guyers Beweise für geglückt, soweit sie sich auf das Entstehungsdatum der im Ilaldibau verbauten älteren Bauglieder: „nach 600" beziehen[4]). Wie weit ich ihm sonst folge, das wird sich aus dem Nachstehenden ergeben.

Die Gebälke. Für die Beurteilung der Herkunft der Spolien war für Guyer von entscheidender Bedeutung, ob die jetzige Zusammenstücklung der Gebälke wohl den ursprünglichen Zustand reproduziert oder nicht. Ist ersteres der Fall, dann stürzt der eine Eckpfeiler für den hypothetischen Teil seiner Arbeit ein.

Es ist unumgänglich, daß ich, um die Erkenntnis zu ermöglichen, die eingehende Betrachtung der horizontalen Zusammensetzung der Gebälke nachhole, die Guyer nicht angestellt hat. Sie ist nicht an Ort und Stelle vorgenommen, sondern an Hand der Aufnahmen; einige Unklarheiten werden also der Nachprüfung bedürfen, das Wesentliche glaube ich aber bringen zu können.

Ich numeriere die Säulen (S) und Verkröpfungen (V) von Süden nach Norden, also für den Beschauer von links nach rechts mit I—X; zwischen ihnen in der gleichen Reihenfolge die Traveen (T) I—IX; E bedeutet Erd-, O Obergeschoß.

In vertikaler Richtung ist die Schichtung durchgängig so, daß der Fries zusammen mit dem verkümmerten Architrav (Fr) und das Kranzgesims (Kr) aus je einem Block gearbeitet sind. In der horizontalen Richtung ist die Zusammensetzung jeder Schicht komplizierter und muß daher einzeln verfolgt werden. Ich untersuche zunächst die Lage des Fugenverbandes zwischen den Verkröpfungen und den Traveen; von Bedeutung ist, ob er in die Traveenzone verschoben ist oder nicht.

(1) Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVIII (1915), S. 193 ff.

(2) Sie wurden wie die monumentalen Quellen zuerst im Zusammenhange veröffentlicht und behandelt in M. van Berchem und J. Strzygowski, Amida (Heidelberg 1910). Ich zitiere es als Amidawerk (AW.).

(3) Meiner Studie liegen die Aufnahmen zugrunde, die ich im Sommer 1913, in Gemeinschaft mit Major W. Bever in Hamburg, dem vor allem die Lichtbilder zu danken sind, erstellt habe.

(4) Darin haben mich auch die Ausführungen Strzygowskis und H. Glücks (Repertorium XLI, 1919, S. 125 ff.) nicht wankend machen können.

Digitized by Google

V			I E	II E	III E	IV E	V E	VI E	VII E	VIII E	IX E	X E	I O	II O	III O	IV O	V O	VI O	VII O	VIII O	IX O	X O
linke	Kante von Fr	im Winkel?	?	?	?	ja	ja	ja	ja	ja	ja (?)	ja (?)	ja	ja			ja	ja	ja	ja	ja	ja
		daneben?													ja	ja						
rechte		im Winkel?			ja[2])	ja	ja			ja	krumm[3])	?				ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja
		daneben?	ja[1])	ja				ja	ja				ja	ja	ja							
linke	Kante von Kr	wie Lot[4])																				
		v.d.Sima?	?[5])	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja (?)	?	ja	ja	ja(?)		ja	ja			
		daneben?															ja			ja	ja	ja
rechte		wie Lot v. der Sima?	ja		ja	ja	ja		ja	ja	ja	? [5])	ja		ja	ja	ja	ja	ja	ja		?[5])
		daneben?		ja				ja (?)						ja							ja	

[1]) Die Kante ist krumm. [2]) Anscheinend. [3]) Oben im Winkel, unten krumm. [4]) In Wirklichkeit oft krumm. [5]) Da den Nachbargebäuden zugekehrt, nicht voll ausladend.

Die Zusammensetzung der einzelnen Traveen ist die folgende:

T		I E	II E	III E	IV E	V E	VI E	VII E	VIII E	IX E	I O	II O	III O	IV O	V O	VI O	VII O	VIII O	IX O
Zahl der Einzelstücke bei	Fr	2	2	2	2	2	2	2	2	2	4	3	3	3	3	3	3	3	3
	Kr	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	4	3	3	3	3	3	3
Davon Einschübe des 12. Jahrh. bei	Fr										2	2	2	1	1	1		2	2
	Kr										2	2			1				

Mit Ausnahme von T I O besteht Fr einer jeden Travee aus einem großen und einem bzw. mehreren kleineren Stücken. Das große Stück zeigt jeweils rechts und inks von einer Vase[1]) die Wellen einer Weinlaubranke. Die kleineren Stücke nehmen im Rankenverlauf keinen Bezug auf die Nachbarstücke; nur in T I O bilden zwei genau aneinander passende Stücke das große Stück der übrigen Traveen. Das Verhältnis der Zahl der Wellen zu seiten des Mittelmotivs ist kein gleichbleibendes:

T		I E	II E	III E	IV E	V E	VI E	VII E	VIII E	IX E	I O	II O	III O	IV O	V O	VI O	VII O	VIII O	IX O
Wellenzahl	links	3+[1])	3	3+	3	3	3	3	$2^3/_4$	$2^3/_4$	3	3	3	$2^3/_4$	$2^3/_4$	3	3	3	3
	rechts	$2^3/_4$	3	3+	$3^1/_8$	3	3	3	$2^3/_4$	$2^3/_4$	3	$1^1/_2$	$1^1/_2$	$2^3/_4$	$2^3/_4$	3	3	3	3

[1]) Das Zeichen + bedeutet eine geringe Vergrößerung.

Für Kr ist kein so absolutes Maß wie die Wellenzahl zu finden. Zwanzig nachprüfbare große Stücke ergeben aber als ihr Normalmaß das von fünf Konsolen mit vier Intervallen: es findet sich bei 14; zwei zeigen fünf Konsolintervalle[2]), vier zeigen drei.

Ich fasse die Hauptergebnisse der Zusammenstellungen zusammen; sie ergeben für die 20 Verkröpfungen: in der Frieszone fallen die Fugen mindestens bei sieben nicht in den Winkel, und zwar bei mindestens einer auf beiden Seiten, bei zwei anderen ist die Fuge krumm, teils im Winkel, teils daneben; für die Kranzgesims-

(1) In T II O ist es keine Henkelvase, sondern ein Pokal.

(2) In T III O mit 4, in T VI O mit 5 Konsolen. Die Breite entspricht also in T III O der üblichen.

Digitized by Google

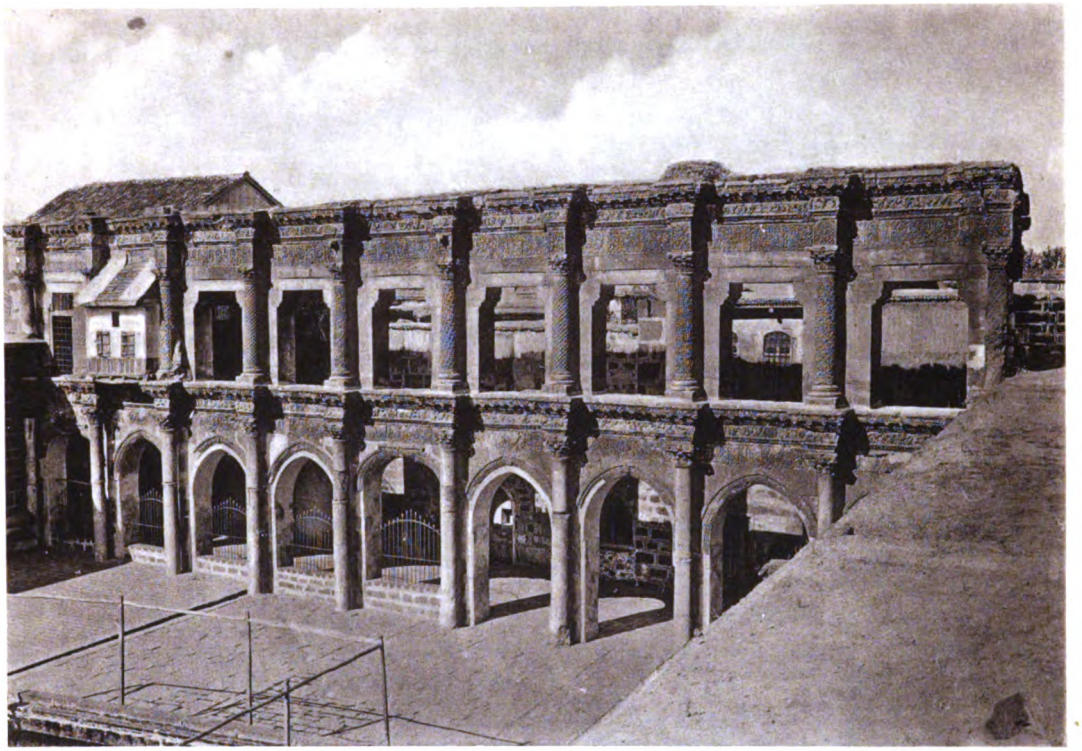


Abb. 1. Diyarbakr. Große Moschee. Hofansicht nach Westen.

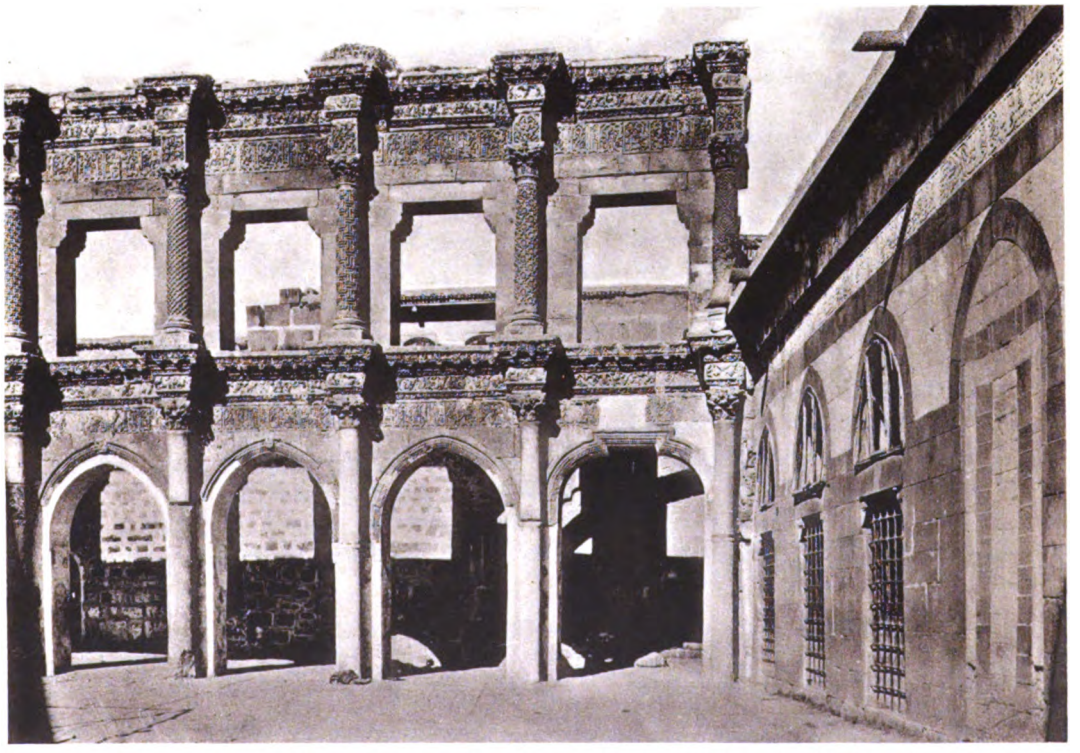


Abb. 5. Diyarbakr. Große Moschee. Hofansicht nach Südwesten.

Digitized by Google

Digitized by Google

zone sind die entsprechenden Zahlen: mindestens fünf, aber wahrscheinlich sechs, davon bei einer auf beiden Seiten;

für die 18 Traveen: von den großen Friesstücken haben beidseits vom Mittelmotiv die gleiche Zahl Wellen 14[1]), und zwar 9 je drei und 4 je zweidreiviertel; es sind unsymmetrisch 4, und zwar 2 mehr ($3 : 1^1/_2$) und 2 weniger;

die kleinen Friesstücke sind nur mit Rankenmotiven dekoriert, es findet sich keine Spur eines Mittelmotivs (es sind also keine zersägten großen Stücke, sondern wahrscheinlich ad hoc gearbeitet);

die Einheiten des Kranzgesimses sind schmäler als die großen Friesstücke;

für die späteren Einschübe im Obergeschoß: die Zahl der Traveen, innerhalb deren sie verwendet werden, ist für Fries und Kranzgesims stark verschieden: 8 und 3, dementsprechend ist also die Gesamtbreite der neu angefertigten Friesteile bedeutend höher als die der Kranzgesimsteile (von denen demnach weniger ergänzt werden mußte).

Eine Erklärung dieser Tatbestände bietet nur die Annahme, daß die Arbeit von vornherein nicht sehr exakt war, und daß auch ursprünglich nicht jede Travee bloß aus einem Block bestand, wie Guyer annimmt, sondern stets aus mehreren. Wie schon erwähnt, ist an einer Stelle auch das große Friesstück in zwei Teilen gearbeitet, die vollkommen aneinanderpassen. Ob sonst ursprünglich im allgemeinen die Einschubstücke das Muster fortlaufen ließen oder nicht, ist nicht ersichtlich; wahrscheinlicher dünkt mich aber das letztere, da Willkürlichkeiten, wie das Übergreifen der Verkröpfungsblöcke in die Traveenzone dafür sprechen, daß man sich von den Zufälligkeiten des Steinmateriales leiten ließ, ohne gerade Genauigkeit der Arbeit oder der Masse zum Ziel zu nehmen. Ob die ursprüngliche Breite der Traveen der jetzigen genau entsprach, läßt sich nicht mit Sicherheit beurteilen. Aber für wahrscheinlich halte ich auch das; denn es ist unerfindlich, warum man sonst dazu übergegangen wäre, im Fries der Traveen des Obergeschosses mehrere Einschubstücke anzubringen gegen eines im Untergeschoß, und es ist einleuchtender, daß mehr von solchen kleinen Teilen verlorenging, als es von größeren der Fall wäre.

Guyers hypothetische Berechnung der ursprünglichen Traveenbreite ruht also auf ungenügenden Grundlagen; der Befund und die Wahrscheinlichkeit sprechen im Gegenteil durchaus dafür, daß der ursprüngliche Zustand wiederholt ist. Auch stilistisch erscheint mir die lastende Proportionierung des Obergeschosses die einzig zeitgemäße zu sein. Es ist leicht, durch Entfernung des Schriftfrieses für den Oberstock den alten Eindruck zu erwecken.

Die Schriftquellen. Der Legende der Teilungen von Kirchen zwischen Moslem und Christen ist nun endlich durch Schriftquellen ein Ende gemacht[2]), nachdem die außerordentliche Unwahrscheinlichkeit solchen Vorganges rein aus den kultur- und baugeschichtlichen Möglichkeiten heraus nicht schlagend zu beweisen war. Damit ist die auf einer Behauptung des Pseudo-Wāqidī ruhende Gleichsetzung der Thomaskirche mit der großen Moschee hinfällig geworden. Wodurch wird aber jetzt noch die Gleichung Heraklioskirche = Moschee gestützt? Nach Dionysios von Tell-Mahrê[3]) wurde die Kathedrale von Amida zur Zeit des Bischofs Thomas

(1) Einschließlich T 10.

(2) S. E. Herzfeld, der dem Prinzen Caetani und C. H. Becker folgt, im Guyerschen Aufsatze, a. a. O., S. 230 f.

(3) J. B. Chabot, Chronique de Denys de Tell-Mahré (Bibl. de l'école des hautes études. Fasc. 112). Paris 1895, S. 5, 7, 96 der Übersetzung.

Digitized by Google

im Jahre 628/9 durch Kaiser Heraklios erbaut oder erneuert und im Jahre 770 restauriert. Bei allen übrigen Nachrichten ist es nicht sicher, welches Gebäude gerade der Schreiber unter der „großen" Kirche verstand, um so wichtiger ist es daher, daß Dionysios es sichert, daß die Heraklioskirche den Christen verblieb, daß er also als einzige eindeutige Schriftquelle die Gleichung verneint. Wer anders zu schließen geneigt ist, wie van Berchem (AW. 51) oder Herzfeld-Guyer (a. a. O. 231 f.) kann sich nur auf Vermutungen oder Konjekturen stützen. Herzfeld hat mit seiner Ersetzung der „Restauration" der Heraklioskirche im Jahre 770 durch „Neubau" allerdings die Schwierigkeiten, die für ihn entstehen mußten, beseitigt[1]), aber der Wortlaut der Quelle schließt einen Neubau aus. Die große Moschee entstand demnach nicht auf dem Gelände der „Thomaskirche" und verdrängte auch nicht die „Heraklioskirche".

Mit diesen beiden Absätzen glaube ich die Hauptschwierigkeiten, die einer richtigen Einordnung der Spolien noch im Wege standen, beseitigt zu haben. Jetzt können und müssen die Steine wieder für sich selber zeugen. Ehe ich aber erörtere, was sie mir zu sagen scheinen, will ich an Hand bisher unpublizierter Aufnahmen einige Lücken in der allgemeinen Kenntnis des Baukomplexes auszufüllen versuchen.

Der Grundriß. Ich errechne für die Hoffassade des eigentlichen Moscheegebäudes bei einer inneren Breite von 73,54 m eine Länge von 66 m; die Länge der Westfassade haben wir mit 30,10 m gemessen, die der Nordseite mit 62,61 m (die Angabe von Miß Bell[2]) 59,84 ist irrig). Für den Ostbau gibt Miß Bell eine Fassadenlänge von 29,63 m, Texier[3]) von 30,25 m: das Mittel wäre also 29,94 m. Die Ecke der Westfassade und der Moschee bildet demnach nicht den spitzen Winkel, den der Grundriß Miß Bells zeigt. Diese stark schräge Stellung der Westfassade hätte auch nicht unbemerkt bleiben können, was aber tatsächlich der Fall ist, wenn man Miß Bell ausnimmt[4]). Mit meinen Zahlen kann man den Grundriß in Trapezform konstruieren, in dem West- und Ostfassade auf die Südseite mit Winkeln stoßen, die zwar auch spitzer als R sind, die aber keinen so unregelmäßigen Eindruck macht wie der Bellsche Plan, der der Wirklichkeit — auch abgesehen von dem Maßfehler — nicht entsprechen kann.

In Abbildung 2 bringe ich eine Aufnahme der Rückseite der Westfassade (nach N zu gesehen). Wie die den Gang nach außen abschließende Mauer in ihrem südlichen Teil von innen aussieht, zeigt Abbildung 3. Sie erweist, daß im Obergeschoß ursprünglich Mauerpfeiler mit bis auf den Fußboden reichenden überwölbten Öffnungen abwechselten, die aber mit den Fensteröffnungen der Fassade nicht korrespondieren, also Bezug hatten auf etwas, was hinter dieser Mauer lag. Ich schließe daher auf Zugänge, die aus einem hinter diesem Gange sich erstreckenden Bau zu der Fassadenhalle führten. Wir haben auch vom Dache der nördlichen Madrasa aus im Häuserkomplex gleich im Westen der Moschee einen Pfeiler aufragen sehen, der sich durch sein Steinmaterial und seine Isoliertheit aus der Umgebung heraushebt und sich sofort als zum Ilaldibau gehörig erweist — die

(1) Anders noch in der Orientalischen Literaturzeitung (OL), 1911, Sp. 409. Mit beiden Möglichkeiten scheint er dann neuerdings im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XLII (1921), S. 127 zu rechnen.
(2) Palace and mosque at Ukhaidir (Oxford 1914), Pl. 90.
(3) AW. S. 298.
(4) X. Hommaire de Hell, Voyage en Turquie etc. I, 2 (Paris 1835) sagt S. 455 von den Fassaden nur: elles ne sont pas complètement parallèles.

Digitized by Google

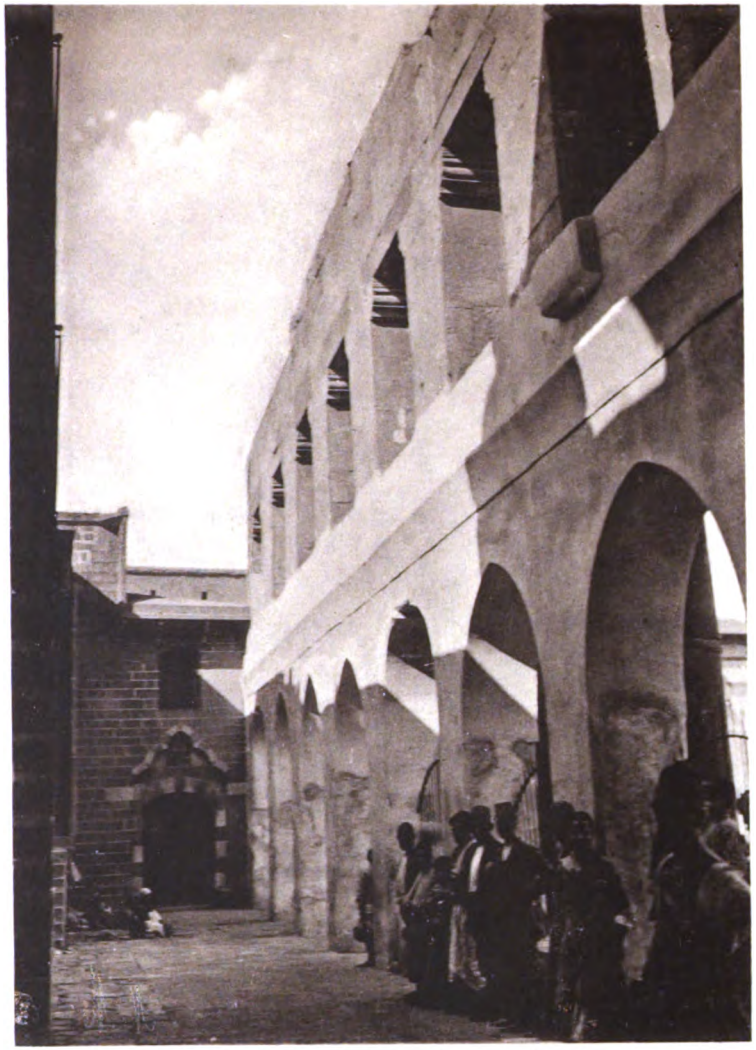


Abb. 2. Diyarbakr. Große Moschee.
Rückansicht der Westfaßade. Blick nach Süden.

Abb. 3. Diyarbakr. Große Moschee.
Westliche Begrenzungswand des Moscheeareals.
Blick nach Norden.

Zu: R. Berliner, Die große Moschee von Diyarbakr.

Digitized by Google

Digitized by Google

feindselige Haltung der Bevölkerung machte aber weitere Nachforschungen oder Aufnahmen unmöglich. Jedenfalls halte ich soviel für gesichert, daß der Ilaldibau als vorgelagerte Portikushalle für ein dahinterliegendes umfangreicheres Gebäude entstanden ist. Es lag also nahe an van Berchems ingeniöse Vermutung (AW. 64) zu denken und damit die Verbindung der Westfassade mit einem Palast für erwiesen zu halten. Sicheres können erst Untersuchungen im genannten Häuserviertel ergeben; heute spreche ich aber diesen Lösungsvorschlag um so lieber aus, nachdem K. M. Swoboda in seinem klugen, grundlegenden Buche über spätrömische und romanische Paläste[1]), obwohl sonst natürlich ganz auf Guyer fußend, rein aus seiner stilistischen Beurteilung der Fassade heraus ihr eine Stelle in der Entwicklung des mittelalterlichen Palast- und Villenbaues angewiesen hat.

Zur Lösung der Frage, was sich früher im Süden und Norden an die Ilaldifassade anschloß, ist bisher noch nicht viel bekannt. Aus Abbildung 4 wird ersichtlich, daß im Süden die Fassade mindestens im Oberstock durch einen schmalen, glatt behandelten Mauerstreifen abschloß, der immer nur als Außenwand gedient haben kann: der Bau endigte also dort, und die Mauer bog nach Westen um. Wie die Verbindung mit dem Moscheegebäude war, ergibt sich nicht: organisch kann sie aber, wenigstens im Obergeschoß, nicht gewesen sein. Im Norden war es anders. Da stieß im Zuge der heutigen Madrasa ein Bau an die Fassade, von dem auf Abbildung 5 deutlich der Ansatz und auch der Rest eines Profiles in Höhe des Fußes des zweiten Säulenstumpfes von Säule X E zu sehen ist. Der Bau war zweistöckig; die fehlende Bearbeitung von Kapitell, Säulenschaft und Kranzgesims (V X O, Abbildung 6) beweist, daß sie einer Mauer zugekehrt waren; auch der Steineverband der Mauer scheint diesen Schluß zu erheischen.

Der Rest des alten Baues in der Nordwestecke zeigt auch auf der Abbildung das Ansetzen einer Archivolte. Daraus kann man schließen, daß dort, wie heute noch am Nordostende, ein Eckpfeiler stand, mit dem eine Arkadenreihe begann. Die Höhe des Profilansatzes steht an beiden Stellen im gleichen Verhältnis zu den Säulenschäften der angrenzenden Fassaden. Daß ursprünglich die ganze Nordseite im Erdgeschoß durch eine Arkadenreihe begrenzt wurde, zeigt auch ein Bogen, der aus der Madrasa kommend in das Haus stößt, das in der westlichsten Arkade der noch stehenden Reihe sich eingenistet hat, und der also die Eingangsgasse überquert.

Problematisch ist, daß die an sich wahrscheinlich schon kurzen Säulenschäfte der Nordarkade offenbar um Kapitellhöhe im Boden stecken, während die Scheitelhöhe der Archivolten sich mit der an den Fassaden deckt. Eine gegenseitige Rücksichtnahme ist also jetzt vorhanden, und es entsteht die Frage, wie sich die alte Westfassade in dieser Hinsicht verhalten haben mag, und ob die alte West- und die Nordseite einheitlich konzipiert gewesen sein mögen.

Das führt zu dem alten Pfeilerunterbau der Westfassade, den Strzygowski übersehen hatte, und auf den dann Herzfeld aufmerksam machte (O L. 399). Heute sind die Pfeiler mit neuem, sehr dickem Verputz beworfen, doch sind die dem Hofe zugekehrten Ecken in ihrem unteren Teil deutlich abgerundet, während die rückwärtigen abgeschrägt sind. Der Verputz hat auch vielfach den Absatz verschwinden lassen, der dort entstand, wo die kantigen Quadern auf dem Ecksäulchen aufsitzen. Wir haben für die dem Hofe zugewendeten Ecken folgende Höhen des Absatzes über dem Erdboden gemessen: VI links 2,15 m, rechts 2,41 m;

(1) Wien 1919, S. 185 ff.

Digitized by Google

VII beidseitig 2,52 m; VIII beidseitig 2,16 m; IX beidseitig 2,17 m. Die Aufnahmen ergeben für: V beidseitig mit ziemlicher Genauigkeit rund 2,40 m; III rechts vermutlich ebensoviel; II links rund 2,20 m. Die Höhenunterschiede sind demnach zu bedeutend, als daß sie nicht beachtet sein wollten.

Ein Vergleich zwischen unseren und den Aufnahmen im AW.[1]) ergibt, daß der Absatz bei IX dort liegt, wo der spätere Aufbau beginnt, oder vorsichtig ausgedrückt, wo ein Wechsel im Steinmaterial sichtbar ist; für VIII scheint diese Bestimmung nicht zuzutreffen, hier wechseln schon unterhalb des Absatzes hellere und dunklere Schichten und oberhalb seiner liegt noch eine helle; für VII rechts ist der Zusammenfall mit der Grenze im Mauerwerk wieder ersichtlich, vor allem ist aber wichtig, daß hier deutlich wird, daß für den alten Unterbau ein Absatz eine Quaderschicht tiefer lag: dort setzte das bekrönende Kapitell der Ecksäulchen an; für VII links, VI rechts und V rechts scheint die Lage wie für VII rechts; bei VI links setzt der Neubau tiefer an als auf der rechten Seite, er verursacht den Absatz. Bleiben die anderen Stellen auch nicht nachprüfbar, so genügt das Ergebnis des Bisherigen: der Neubau setzt in verschiedener Höhe an und nimmt auf die Ecksäulchen gar keinen Bezug; er kennt nur geradkantige Quadern, setzt die Säulchen also nicht fort, wo sie nur teilweise erhalten waren, kurz, sie wurden nicht in den neuen Dekorationsplan einbezogen.

Im alten Unterbau begann (nach Pfeiler VII) die Archivolte in Höhe von 2,52 m über dem jetzigen Boden und in gleicher Höhe mit dem Rest der Archivolte der Nordarkade in der NW-Ecke des Hofes. Für den Ansatz der Archivolte des östlichen Teiles der Nordarkade habe ich mir die Zahl 2,79 m notiert. Der Hof ist aber nicht eben und fällt gerade nach NO hin ab, so daß man für die ursprüngliche Umschließung des Moscheehofes im Norden und Westen, und damit wohl auch im Osten, gleiche Höhe der Stützen und der Arkaden, also einheitliche Konzipierung annehmen darf. Nur standen im Westen (und Osten?) Pfeiler mit Ecksäulchen anstatt der Pfeiler im Norden.

Herzfeld (OL. 399) und Guyer (Rep. 229) haben den Gedanken ausgesprochen, daß die Spolien die gleiche Verwendung wie im Ilaldibau ein erstes Mal schon fanden, als man den ersten Unterbau errichtete, und zwar wegen der bekannten Beschreibung des Moscheeareales durch Nasiri Khusrau (AW. 52). Im Befunde findet diese Hypothese m. E. keine Stütze; im Gegenteil. Die festgestellte fehlende Rücksichtnahme des Neubaues auf den alten Bestand läßt es an sich nicht als wahrscheinlich erscheinen, daß man nur wieder aufbaute, was durch das Feuer um das Jahr 1115 herum beschädigt war (s. AW. 58 f.). Es wäre dabei doch so leicht gewesen, die paar fehlenden Schichten der Ecksäulchen zu ergänzen. Der Neubau muß auch einen Zweck gehabt haben; warum soll er erfolgt sein, wenn sein Vorgänger nicht zerstört war? Wenn aber Zerstörung den Grund abgab, wie konnten die Bauglieder so unversehrt bleiben? Und alle diese Schwierigkeiten nur deshalb, um eine Kongruenz mit Khusraus Bericht zu erreichen? Wo sind denn aber an der Westfassade die Bogen, die nach der Beschreibung die Säulen verbinden, wo sind sie vor allem im Obergeschoß? Nachdem ich am Befunde gezeigt habe, daß die Nordarkade zweistöckig war, erscheint mir im Zusammenhange mit der Beschreibung die Rekonstruktion als die einzig mögliche, daß alle Hofhallen zweistöckig waren und im Oberstock Säulenarkaden zeigten. Die erhaltenen Reste des Baues vor 1115 (Westflügel der eigentlichen Moschee, Unterbau der West-

(1) Abb. 63, 250. Taf. XIII, 1.

Digitized by Google

fassade, Nordarkade) bieten genügend Anhaltspunkte für eine Vorstellung von seinem Aussehen. Ein Platz für die alten Teile der Westfassade ist darin nicht zu finden. Einleuchtend ist die starke Abhängigkeit der Anlage von der der großen Moschee in Damaskus.

Die Herzfeld-Guyersche Lösung hatte allerdings den Vorzug, das Problem in das Dunkel einer graueren Vorzeit zurückzuschieben, wo die Möglichkeiten als noch unbegrenzter erscheinen, und zwar das, dessen Lösung als die allerschwierigste gelten muß: wie war es möglich, daß man im islamischen Orient des 12. Jahrhunderts die Westfassade als Ausdruck einer ausgesprochenen Renaissancegesinnung aufführen konnte; wie konnte man diesen struktiven Aufbau als sich adäquat empfinden; wie konnte man für ihn, der die Aufmerksamkeit jedes Eintretenden so stark auf sich ziehen mußte, eine Hofseite von sekundärer Bedeutung wählen? Die Bestimmung zum Betplatz für die Fürsten konnte diese Fragen nur teilweise und auch nicht ganz befriedigend beantworten (AW. 64). Die Sachlage wird aber von Grund aus verändert durch die Verknüpfung mit dem Palast: die Erklärung liegt eben im Verhältnis der Fassade zu dem, was hinter ihr liegt, nicht in ihrer Funktion als Begrenzungswand des Hofes.

Aber beantwortet ist doch noch nicht die Frage nach der stilistischen Möglichkeit. Die gesamte islamische Kunstgeschichte kann in dieser Zeit keine Parallele für diese Wiederaufnahme antiker Kunstprinzipien stellen. Was Herzfeld über das Fortleben antiker Traditionen in Syrien bisher beigebracht hat[1]), ist nicht imstande zu erklären, warum man sich hier bemüht hat, einen großen Bau in antikem Geiste zu errichten, denn dort handelt es sich nur am Rudimente, die sich in den Gewerken fortgeerbt hatten. Es muß ein ganz bestimmter Grund gewesen sein, der die Möglichkeiten für den Sonderfall schuf; er muß mit dem Objekt selbst verknüpft gewesen sein, mit der ursprünglichen Verwendung der Spolien. Die stilistische Möglichkeit muß durch einen Affektionswert geschaffen worden sein.

Guyer hat in scharfsinniger Weise versucht, die alten Teile der Westfassade als Rückfront der Heraklioskirche zu rekonstruieren. Das Resultat (a. a. O. 235) ist zunächst verblüffend. Aber der erste Zweifel regt sich mit dem Gedanken, warum die Moschee wohl um zwei Interkolumnien über die Kirche hinaus verlängert, aber um eine Seitenschiffbreite verschmälert wurde; mußte das nicht allein für die Dachkonstruktion schon unnütze Schwierigkeiten ergeben? Ein sachlicher Grund wäre für diese Maßnahme aber nicht einzusehen. Jedoch fällt dieser ganze Lösungsvorschlag, wenn Guyer mit der Annahme einer ursprünglichen schmaleren Traveenbreite der Westfassade unrecht hat. Und daß er die zum mindesten nicht nachgewiesen hat, hoffe ich oben gezeigt zu haben. Vielleicht stimmte man mir sogar zu, als ich sie als unwahrscheinlich ablehnte. Daß ferner diese ganze Lösung noch auf der Annahme der Ersetzung einer christlichen Kirche durch eine Moschee beruht, ist einleuchtend. Daß darüber aber nichts bekannt ist, und daß vor allem die Heraklioskirche nicht in Betracht kommt, erörterte ich gleichfalls im Eingange meiner Ausführungen.

Die Spolien müssen also anderswoher entnommen sein. Für die Annahme, daß eine Kirche als Steinbruch gedient habe, kann man eigentlich keinen anderen Grund

(1) Der Islam I, 1910, S. 119, Anm. 3. Auch die antikischen Gesimse, auf die er neuerdings im Jahrbuche der preuß. Kunstsammlungen XLII, S. 142 ff, hingewiesen hat, können diese Ansicht nicht ändern. Das einzige Beispiel, das es einigermaßen verdiente, dem Bau in Diyārbakr gegenübergestellt zu werden — das Gebälk der Madrasa al-Shu' 'aibiyya in Aleppo, Taf. 7 b u. d — dürfte schwerlich unabhängig von diesem entstanden sein.

Digitized by Google

haben als die Gleichsetzung des Areals der Moschee mit dem einer Kirche. Denn was die Spolien über ihre ursprüngliche Verwendung selbst aussagen, hat Guyer (a. a. O. 233) richtig, wenn auch nicht ganz vollständig formuliert: die Säulenstellung mit ihren Gebälken gehörte dem Äußeren eines Gebäudes an und sie stand vor einer geraden Wand. Die Konstatierung de Hells (a. a. O. 442), daß sich kein christliches Symbol in der Ornamentik finde, hat er sich so wenig zu eigen gemacht wie Strzygowski (AW. 151). Ich kann aber die Richtigkeit der Beobachtung des Hell nur bestätigen, soweit der Erhaltungszustand heute ein Urteil noch erlaubt. Strzygowski hat unter Vorbehalt zusammengestellt, was er auf den Verkröpfungen zu sehen glaubte. Ich weiche in folgendem von ihm ab; ich sehe: I E symmetrisch, II O einen vegetabilisch gefüllten Dreifuß als Mittelmotiv, VI E Blattwerk, VII O unsymmetrisches Blattwerk, VIII O eine Blattpalmette als Mittelmotiv, VIII E die Eckblätter sind ohne Mittelmotiv umgeschlagen und füllen die Fläche, IX O vegetabilisch gefüllte Vase zwischen Eckblättern, IX E ein Tier (?) zwischen Eckblättern, X O außer den Eckblättern ist vielleicht noch der Hals einer Vase zu erkennen, X E zwischen den Eckblättern hochfüßige Vase oder langstielige Blüte.

Also nichts, was christlich betont wäre. Strzygowskis zweimalige Erklärung des vegetabilischen Mittelmotivs als Lebensbaum erscheint mir auch zu zugespitzt. Denn VII E zeigt in der Mitte eine unten ansetzende, sich nach rechts und links gabelnde und in die Eckblätter einmündende Ranke, in deren — nicht gleichmäßigen — Wellen die Tiere stehen; III O ist das gleiche Motiv deutlich in geometrische Stilisierung übersetzt und zeigt, wo der Ton liegen soll: die Rankenwellen sind ersetzt durch Blattdreiecke; das Zentralmotiv tritt daneben zurück. Wenn man auch nicht mehr aus dem Fehlen christlicher Symbole folgern will, so wird man doch zugeben müssen, daß die Fassade nicht notwendigerweise ein Teil einer christlichen Anlage gewesen sein muß. Hält man aber hinzu, daß Guyer — mit Recht — betont, daß nur eine Apsisrückfront in Frage kommen kann, wenn man die ursprüngliche Verwendung an einem Kirchenbau sucht, und daß Swoboda (a. a. O. 168 ff., 188) — mit gleichem Recht — auf die Herkunft dieser Rückfrontlösung von der Fassadenbehandlung hinweist, so daß also dem Architekten des Ilaldibaues die große Tat der Zurückgabe des verloren gegangenen ursprünglichen Sinnes an die Spolien schöpferisch gelungen sein müßte, ganz abgesehen davon, daß eine derartig gestaltete gerade Apsisrückwand nicht bekannt ist, — hält man das alles mit dem zusammen, was ich sonst oben über Guyers Rekonstruktion ausführte, so glaube ich auf Zustimmung für meine These rechnen zu dürfen: die Spolien stammen von keiner Kirche, sie stammen von einem Fassadenbau ähnlich dem jetzigen. Und zwar muß er einen Affektionswert gehabt haben, der — außer der Geeignetheit für den zu erfüllenden praktischen Zweck: zugleich Abschlußkolonnade für den Moscheehof und Vorhalle des Palastes zu sein — erst die Möglichkeit schaffen konnte, diesen Bau rund um 1120 als einen islamischen aufzuführen. Swoboda scheint mir die Brücke geschlagen zu haben, die zur Verknüpfung der verschiedenen Gesichtspunkte tauglich ist, indem er die Westkolonnade als Glied der Entwicklungsreihe des Portikushauses erwiesen hat. Und so halte ich die Vermutung für die wahrscheinlichste, daß die Fassade einem Palastbau entstammt und in ihren wesentlichen Teilen für einen gleichen Zweck übertragen wurde. Es ist das — ich wiederhole es — natürlich nur eine Vermutung, aber sie allein scheint mir geeignet, allen von mir im Laufe der Untersuchung auseinandergesetzten Problemen zu begegnen.

Die wichtigste Folgerung, die die Annahme dieser Vermutung mit sich bringt,

Digitized by Google

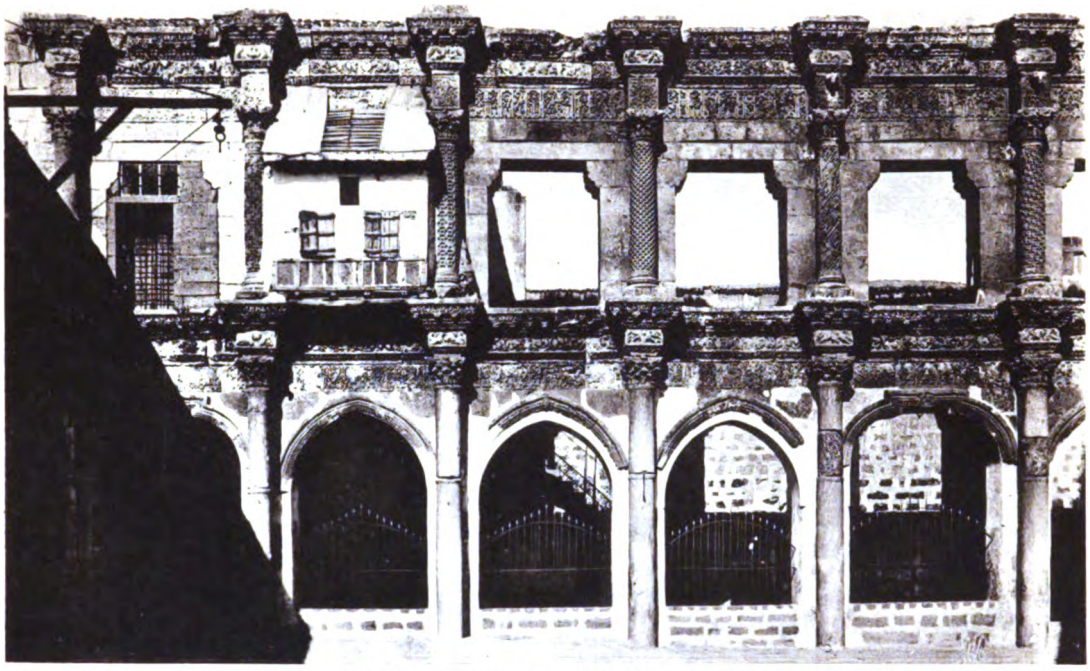


Abb. 4. Diyarbakr. Große Moschee. Nördlicher Teil der Westfaßade.

Abb. 6. Diyarbakr. Große Moschee. Südende der Westfaßade im Oberstock.

Digitized by Google

Digitized by Google

ist die, daß die Spolien dann auch einem islamischen Bau entstammen können. Herzfelds Ausführungen in der Orientalistischen Literaturzeitung (Sp. 401f. 430) und im Islam (I, 1910, S. 144) rechnen, wenn ich sie nicht sehr mißverstehe, durchaus mit omayadischer Entstehung der Spolien. Auch er ist wohl erst unter dem Zwange der angeblichen Gleichung Heraklioskirche=großer Moschee dazu gekommen, den Zeitansatz „Kaiser Heraklios" als den richtigen zu betrachten. Bei Guyer liegt dieser Sachverhalt ganz klar: „Zweierlei dürfte also nach dieser analytischen Untersuchung feststehen: erstens der enge Zusammenhang und die Zugehörigkeit der Gebälke von Diyārbakr mit der nordmesopotamischen Schule vom Ende des 6. Jahrhunderts und zweitens die Tatsache, daß sie wohl erst einige Zeit nach dem Jahre 600 entstanden sein können. Dadurch kann es sich nur noch darum handeln zu untersuchen, in welchem Jahrzehnt der Zeit nach 600 am ehesten die Bedingungen zu ihrer Entstehung gegeben sind. Da jedoch die Beantwortung dieser Fragen weniger ein stilkritisches als vielmehr ein historisches Problem ist, verweise ich auf die historische Untersuchung usw." (S. 218). Stilkritisch findet er sonst an Datierungen: für die Kapitelle nicht vor um 600 mit ziemlich großem Spielraum nach der späteren Zeit (S. 222), für die Säulenschäfte keinesfalls vor 600, möglicherweise aber bald später (S. 226), für die Säulenbasen spätes 6.—8. Jahrhundert (S. 227). Also ein wirklich ausschlaggebender Grund, daß der Bau nur in wenigen bestimmten Jahrzehnten der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts entstanden sein kann, war nicht zu ermitteln. Aus der stilistischen Analyse wird er auch kaum so bald zu gewinnen sein; sie wird vorläufig nur ergeben können, daß wir es mit einer Schöpfung zu tun haben, die in der Übergangszeit zwischen dem noch antikischen und dem schon islamischen Stil entstanden ist. Man kann höchstens den erreichten Grad des Überganges andeuten, daraus aber keinen festen Zeitansatz gewinnen, zumal für jede Gegend besondere Verhältnisse in Frage kommen können. Es fehlen noch die tauglichen und einleuchtenden Maßstäbe.

Wir verdanken Guyer den überzeugenden Nachweis, daß die Gebälke an den Schluß der einschlägigen christlichen Architektur gehören; er hat verabsäumt, es vielleicht verabsäumen müssen, den Blick nach vorwärts, auf die islamische Fortentwicklung zu richten. Zwei Monumente sind es, die vorläufig nur in Frage kommen: der Mihrab der Djami al-Khasaki in Bagdad[1]) und Mschatta[2]). Die Beziehungen zwischen Diyārbakr und Mschatta hat Herzfeld betont und klargelegt[3]) die zum Mihrab lassen sich nur in Relation zu etwas drittem andeuten, und ich wähle dazu den Fries der nördlichen Seitenkapelle des Martyrions von Ruṣāfah[4]), da sich auch dort die aus einer Vase entspringende Weinranke findet. Faßt man die Vasen schärfer ins Auge, so ergibt sich, daß die Gefäßform unvermengt mit dem Vegetabilischen klar in ihrer eigentümlichen Bildung wiedergegeben ist. Der Bildner des Mihrab kannte solch Interesse nicht: Vegetabilisches und Anorganisches geht ineinander über und vermischt sich; der Klarlegung der Formen des künstlerischen Gebildes ist keine Aufmerksamkeit geschenkt. In Diyārbakr ist diese Stufe prinzipiell schon erreicht. Zwar ist die Form der Gefäße im großen noch deutlich, aber die Durchsetzung mit Vegetabilischem, die Einbeziehung in den Rankenlauf hat schon begonnen, so daß nicht mehr überall die Scheidung der

(1) Herzfeld im Islam I, 1910, S. 33 ff. Taf. I f. Reisewerk II, S. 139 ff.; III, Taf. XLV f.
(2) Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen, XXV, 1904.
(3) Der Islam I, 1910, S. 116, 139 f. (4) Reisewerk II, S. 34, Abb. 150, III, Taf. LXII.

Digitized by Google

beiden Elemente restlos gelingt (z. B. Tr. III E). Solche Analyse sagt natürlich nur etwas aus über den Gang der Entwicklung, aber nicht über deren Zusammenfall mit dem Ablauf der Jahrzehnte.

Wenn ich trotzdem für islamische Entstehung der Spolien eintrete, so liegt der Grund in meiner Überzeugung, daß der Stil der Spolien vollkommen charakterisiert ist durch die Merkmale, die Herzfeld grundlegend als die der frühislamischen Dekoration wesentlichen bezeichnet hat[1]). In diesen Zusammenhang gehört auch die von Guyer erwiesene Verwendung ägyptischer Dekorationsprinzipien. Ich weiche auch hierin von ihm ab, wenn ich annehme, daß die Säulen des Obergeschosses auf ägyptische Steinmetzen zurückgehen. Meiner Ansicht nach sind die Gebälke in der Zeichnung wie in der Flächenbesetzung spitzer und unruhiger empfunden als die gleichmäßigeren Säulenmusterungen. Wie dem aber auch sei, lassen sich ägyptische Einflüsse im einzelnen auch an anderen mesopotamischen Bauten der Zeit aufweisen, so findet sich doch nur hier die für den Gesamteindruck entscheidende Vermischung der Details verschiedener Stilkreise.

Es befremdet freilich zunächst, daß das Schema der Architektur vollkommen innerhalb der hellenistischen Tradition bleibt, ohne daß von dem Eindringen spezifisch islamischer Formen etwas zu merken ist. Aber die Erinnerung an die Fresken von Ḳuṣejr 'Amra[2]) genügt, um deutlich zu machen, daß hier in Diyārbakr kein Einzelfall für das Schaffen aus der klassizistisch-hellenistischen Tradition heraus vorliegt. Die beiden Stätten sind in ihrer Bedeutung vielleicht sogar erst ganz zu verstehen, wenn sie in Beziehung zueinander gebracht werden, weil sie dann aus ihrer bisherigen Isolierung heraustreten und sich als Früchte eines Stammes erweisen. Versucht man die Stellung der Fresken des arabischen Wüstenschlosses innerhalb der Geschichte der Malerei auf die kürzeste Formel zu bringen, so ist es die, daß sie aus einer Tradition heraus geschaffen sind, für die der Körper, der nackte menschliche Körper in seiner Struktur im besonderen, das Zentralproblem bedeutete[3]). Und die gleiche struktive Tendenz ist es gerade, die an dem Apparate der Säulen und Gebälke in Diyārbakr von jedem als das Erstaunlichste empfunden werden muß. Nachdem Ḳuṣejr Amra bekannt geworden, kann also die Anknüpfung an diese klassizistisch-hellenistische Tradition an sich als Grundlage für einen Einwand gegen islamische Entstehung nicht benutzt werden.

Es ist Guyers großes Verdienst, daß er auf „eine Art Renaissance, ein bewußtes Zurückgreifen auf antike Baugedanken", die in Syrien und Mesopotamien im Laufe des 6. Jahrhunderts einsetzte[4]), hingewiesen hat. Die Hauptbedeutung dieser Konstatierung sehe ich über den Einzelfall hinaus in ihrer prinzipiellen Seite: sie bringt an Stelle der Theorie des mechanistischen unentrinnbaren Ablaufes eines theoretisch gesetzten Prozesses der immer mehr fortschreitenden Orientalisierung, die ungleich lebendigere des Schicksals endlich wieder zur Geltung, dem die Kunst wie jedes Menschen- oder Naturwerk unterliegt. Es würde zu weit führen, wollte ich die Prinzipien der Architekturentwicklung im Osten des Mittelmeeres in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung erörtern[5]). Einige Andeutungen

(1) In seinem Aufsatz im Islam I.

(2) Ḳuṣejr 'Amra, herausg. von der Kais. Akademie der Wissenschaften. Wien 1907.

(3) Was E. Herzfeld im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XLII, S. 133 als persisch in den esken anspricht, betrifft im wesentlichen nur Ikonographisches.

(4) S. 227. S. 236: „während des 5. und 6. Jahrhunderts".

(5) Viel weniger noch steht mir der Raum zu einem Überblick über die gleichzeitige gesamte Kunstentwicklung jener Gebiete zur Verfügung.

Digitized by Google

müssen hier leider genügen. Die Hauptthese wäre die, daß es sich nicht um eine einheitliche, überall gleich ablaufende Entwicklung handelt, sondern um einzelne Kunstkreise, die sich schneiden oder berühren mögen, die aber hinsichtlich der Datierung gegenseitig keine Verbindlichkeiten begründen können. Es würde als zweite die These folgen müssen, daß als Wurzeln und als Stämme für die weitere Entwicklung drei zu berücksichtigen sind: das alt-einheimische Orientalische, das Hellenistische, endlich das Weltreich-Römische, an dessen Stelle zu einem gewissen Zeitpunkte das Weltreich-Rhomäische[1]) tritt. Die dritte, in gewissem Sinne eine Trivialität, wäre die, daß Architektur damals auch von Architekten für Bauherren gebaut wurde, d. h. daß alle Möglichkeiten und Zufälligkeiten, die den Stil eines Bauwerks vom Erbauer oder Besteller aus bestimmen können, in der Wagschale liegen.

Kehren wir zu den Bauwerken selbst zurück, so ergibt schon eine oberflächliche Betrachtung, daß die Apsis der Kirche von Qal'at-Simān[2]), die man dabei so gern mit der Fassade von Diyārbakr in Parallele stellt, eine ganz andere Stilstufe vertritt als diese: hier das Bestimmende Säulen und Gebälke als struktive Elemente, dort das festgefügte Mauerwerk, dem Säulen und Gebälk nur zur Rahmung dienen Qal'at-Simān vertritt also hierin einen von der Antike abgewandteren und dem, was wir im Westen Romanisch nennen würden, zugewandteren Stil. Zieht man als Gegenbeispiel das Mausoleum des Diokletianspalastes in Spalato[3]), das rund $1^1/_2$ Jahrhunderte älter als Qal'at-Simān ist, heran, so wird noch klarer, wo Diyābakr stilistisch einzuordnen ist. Da haben wir auch den Säulenaufbau mit lastendem Gebälk, das im oberen Stockwerk durch den Fries noch verstärkt wird, und wo die Mauer nur als Füllung ohne struktive Bedeutung erscheint, ihr ästhetischer Wert nur in der Raumbegrenzung liegt. (Da sie das Hauptcharakteristikum beibehält, kann man diese Stufe die hellenistische nennen, während die Stufe Qal'at-Simān ebenso schlagwortartig der reichsrhomäischen einzugliedern ist.) Es erweist sich also ein Bau, der wie Qal'at-Simān älter ist als die Spolien in Diyārbakr, als der stilistisch fortgeschrittenere, als der wirklich modernere als diese. Und doch wäre es falsch, die alten Teile der Westfassade nun auch zeitlich mit dem Diokletiansbau in Verbindung bringen zu wollen, da die Entwicklung in Mesopotamien eine ganz andere gewesen ist, wie jetzt durch das feststehende frühe Datum — 359 — für die Taufkirche von Nisibis[4]) für jeden, der sehen will, erst recht klar geworden sein muß. Denn bei einem Vergleich zwischen ihr, im speziellen etwa ihrer Tür[5]), und dem mindestens rund zwei Jahrhunderte jüngeren Torbau von Ruṣāfah[6]) lehrt der einfache Augenschein, um wieviel entfernter von den struktiven Tendenzen der Antike Nisibis ist als Ruṣāfah, das man doch zuerst naiv viel eher geneigt wäre, etwa mit Spalato zeitlich in Verbindung zu bringen, als Nisibis. Freilich reiht sich die Formenbehandlung im einzelnen, z. B. der Schnitt des Ornamentes in Nisibis, unmittelbar seinem Jahrhundert ein, während eine Detailaufnahme von Ruṣāfah sofort zeigt, daß die Formengabe sich von der antiken streng unterscheidet; ich verweise nur auf den Ersatz des Zahnschnitts durch ein Mäanderband. Ja, wo man sich bemüht, antike Gedanken auszusprechen, wie

(1) Ich vermeide das Wort „byzantinisch", das man als Oberbegriff zu verwenden gewohnt ist.
(2) M. de Vogüé, La Syrie centrale (Paris 1865 ff.). (3) z. B. AW. S. 148, Abb. 69.
(4) Reisewerk II, 337 ff.
(5) ebenda IV, Taf. CXXXIX. C. Preußer, Nordmesop. Baudenkmäler (17. Wiss. Veröfftl. der D.-Orient. Ges. Leipzig 1911), Taf. 50. Herzfelds Rekonstruktion: Reisewerk II, S. 342.
(6) Reisewerk III, Taf. LIV f.

Digitized by Google

etwa in den Vasen des Apsisfrieses des Martyrions, da wird so recht deutlich, wie unantik die Formensprache im einzelnen ist.

Ich griff diese beiden Beispiele aus der großen Zahl ihrer Gefährten heraus, weil nur sie unanfechtbar datiert sind, Ruṣāfah wenigstens in Bezug auf den in unserem Zusammenhange allein wichtigen terminus a quo. Denn sie ergeben den unumstößlichen Beleg, daß man in Mesopotamien nach 500 im engeren Anschluß an die hellenistische Antike baute als im 4. Jahrhundert, daß man also im 4. Jahrhundert fortschrittlicher, moderner gesonnen war als später, wo eine — wie wir heute sagen würden — klassizistische Tendenz herrschte. Aus dieser mesopotamischen Entwicklung, und nur aus ihr, ist die Möglichkeit des Urbaues von Diyārbakr zu verstehen. Zu verstehen auch, warum die Fassade mit dem Korrespondieren der tragenden Glieder in beiden Stockwerken — worauf Swoboda hinweist — altertümlich ist; zu verstehen auch, wieso dieser Bau als einer der neuen islamischen Herrscherkaste entstehen konnte, die sich der Kunstkräfte, die ihnen die unterworfenen Völker stellten, bedienen mußten, wollten sie mit Einheimischen etwas schaffen. Und von der Stärke dieses genius loci ist es ein später aber eindrucksvoller Beweis, daß die Reproduktion im 12. Jahrhundert möglich war, und zwar mit einem Erfolge, den man voll begreift, wenn man zum Vergleich heranzieht, was etwa im Westen in diesen Jahrhunderten als bewußte Nachahmung antiker Baukunst aufgeführt wurde.

Digitized by Google

DAS GEISTLICHE SCHAUSPIEL DES MITTELALTERS UND DAS GEMALTE BILD BEI MEISTER BERTRAM VON MINDEN

Mit zwölf Abbildungen auf zwei Tafeln in Lichtdruck

Von ALFRED ROHDE-Hamburg

Der Kunsthistoriker fühlt sich leicht in seiner Beschäftigung vor Fragen gestellt die geeignet sind, ihn in Verlegenheit zu setzen. Es ist kein Vergnügen für ihn, das sichere Gebiet der Wissenschaft zu verlassen und ohne die Hand eines geeigneten Führers mit tiefgründiger Sachkenntnis als Dilettant in einem für ihn fremden Lande zu wandeln. Aber er hat die Hoffnung, daß man ihn darum um so weniger vor ein scharfes Fachgericht von der anderen Seite her fordern wird, als ihm ja gar nicht daran liegt, in diesem fremden Lande auf Neuentdeckungen auszugehen, sondern lediglich dort erzielte Resultate an seiner eigentlichen Wissenschaft zu orientieren. Wird man unbilligerweise nicht vom Kunsthistoriker verlangen, daß er Germanist oder Literarhistoriker ist, so wird man ihm doch das Recht zubilligen, daß er diese Zweige für seine Zwecke als Hilfswissenschaft ausbeutet, wenn er auch — und das wird man ruhig betonen dürfen — sich hier nur als interessierter Dilettant gebärden kann.

Die Frage des kirchlichen Schauspiels[1]) in seinem Einfluß auf die bildende Kunst ist sicherlich nicht neu. Für eine frühe Zeit des Mittelalters ist sie sogar recht erschöpfend behandelt durch die Untersuchung von Weber über die Kirche und Synagoge. Deutlicher tritt sie wieder im Dürerkreis hervor. Aber fast völlig brach liegt die Zeit primitiver Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, die im Norden durch die Entwicklung von Bertram bis Franke belegt ist.

Man ist leicht geneigt, die illustrative Anlage eines Werkes wie des Petrialtares von Meister Bertram auf die Heilige Schrift zurückzuführen, ohne zu bedenken, daß wir ja im 14. Jahrhundert, also dem ausgehenden Mittelalter, in einer Zeit leben, wo selbst dem Klerus die Bibel kaum zugänglich war. Aber gerade, weil die Bilder so illustrativ, stellenweise fast anekdotenhaft lebendig sich präsentieren, wird man auch eine lebendige Quelle suchen, eine Quelle, die lebendiger sein mußte, als die Heilige Schrift selbst. So darf man schon von vornherein auf die Mysterienbühne hindeuten, in der die Heilslegende dem Volke vor Augen geführt wurde.

Ursprünglich engstens mit der Kirche verbunden, hatte sie eine belehrende Tendenz. An bestimmten Festtagen bildeten sich aus den kirchlichen Gesängen bestimmte Tropen, die zu szenischer Darstellung lockten. So die Grabesszene am Ostermorgen, für welche kirchliche Gesänge und Gewohnheiten den Anlaß gaben, ein Kern, an den sich dann neue Elemente ankristallisierten (Sequenz Victimae Paschalis„ Maria Magdalena, Wettlauf der Apostel Petrus und Johannes u. a.). Neben diesem kirchlichen Osterspiel steht das Höllenfahrtsspiel, das Emmausspiel, das Weihnachtsspiel, das Spiel des Kindermordes, das Dreikönigsspiel usw. Bei der Gruppe der Spiele um Weihnachten beobachten wir zum erstenmal die Tendenz

(1) Vergleiche außer Mone, Milchsack u. a. älteren Schriftstellern vor allen Dingen Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, 2. Aufl., Halle 1911. Für den Einfluß auf die Kunst siehe Creizenach, a. a. O., S. 214 ff., Mâle, L'Art religieux, Paris 1908, Tscheuchner, Repertorium, Bd. 27 und 28 für das 15. und 16. Jahrhundert.

Digitized by Google

der Vereinheitlichung zu einer geschlossenen Gruppe, die mit der Geburt Christi anfängt und dann abschließt mit der Flucht nach Ägypten, wobei Herodes sich mit der Zeit — besonders in der späteren volkstümlichen Periode — als Hauptperson herausbildet: der Charakter des übertölpelten Tyrannen!

Die Mysterienbühne des ausgehenden Mittelalters hat diese über ein Jahr verteilten Szenen und Gruppen zu einer großen gewaltigen Schaustellung vereinigt, die anfängt mit der Erschaffung der Welt und endet mit dem Jüngsten Gericht.

Der deutsche Maler des Mittelalters, der in seiner handwerklich-zunftmäßigen Gebundenheit entgegen dem gleichzeitigen italienischen Künstler eigentlich nur Kunsthandwerker im besten Sinne des Wortes ist, den wir innerhalb seiner Zunft an diesen Aufführungen mitwirken sehen, der selbst oft Regisseur und Leiter solcher Schaustellungen war[1]), fand hier recht eigentlich eine Vorbildkammer für sein Metier.

Die überraschende thematische Verwandtschaft mancher Bilder des 14. Jahrhunderts, die örtlich in getrennten Gegenden entstanden sind, lassen sich auf solche Bühnenbilder als Urvorbilder deuten. Können wir stellenweise direkt Belege anführen, so müssen wir uns oft jedoch auf Mutmaßungen beschränken, die sich durch die novellistisch-anekdotenhafte Behandlung des Themas von selbst bekräftigen.

Der erste Schöpfungstag der Bibel schildert die Schaffung des Lichtes und die Scheidung von Licht und Finsternis. Bertram schildert etwas ganz anderes (Abb. 1): aus einem krausen, runden Gebilde mit dem Christuskopf in der Mitte — den Himmel darstellend — stürzen schwarze und graue affenartige Teufelchen teils mit Hörnern auf dem Kopf, teils mit Schwimmhäuten an den Füßen auf einen grünen Ball, der die Erde vorstellen soll, hier bohren sie sich in die Oberfläche ein, um in das Erdinnere zu gelangen, wo sich der Meister die Hölle dachte. Unter diesen Äffchen befindet sich einer, der sich besonders schrecklich und unflätig gebärdet; er spreizt die Beine mit den großen Schwimmhäuten und dornartigen Krallen, er hat ein wildes Gesicht mit einer Rüsselnase. Auf dem Kopf mit langen Ohren hat er eine Krone und in der rechten Hand hält er ein Schriftband mit den Worten: Ascendendo super altitudinem nubium similis ero altissimo. (Wenn ich über die Wolken emporsteige, werde ich dem Höchsten ähnlich sein). Er strotzt also vor Hochmut und möchte sich dem Schöpfer gleichsetzen.

In der königlichen Bibliothek im Haag befindet sich eine Handschrift eines Spieles aus Mastricht[2]), das mittelfränkische Mundart zeigt und wohl noch dem 14. Jahrhundert angehört. Beim ersten Schöpfungstag tritt hier Luzifer auf und spricht

Ich sien in minen claren schin
dat is mich dunke werdlich sin
dat ich minen stul in oisten
sezze ende gelich dem hoisten.
nu pruuet geselle alle
wie uch dit beualle.

Darauf spricht ein Engel Satan für die anderen:

Uns dunckit gut de selue wain,
dar umbe wir dich gestain.

Jetzt wird Luzifer verstoßen, indem der Herr spricht:

Luzifer, din ouvermuet
hait die benomen al dat guet,

(1) Creizenach, a. a. O., S. 219. Mâle, a. a. O., S. 20.
(2) Zeitschrift für deutsches Altertum II, S. 303. Creizenach, a. a. O., S. 117.

Digitized by Google

Abb. 1. Schöpfungstag.

Abb. 2. Geburt der Eva.

Abb. 3. Verwarnung.

Abb. 4. Sündenfall.

Abb. 5. Entdeckung.

Abb. 6. Austreibung.

Abb. 7. Bau der Arche.

Abb. 1—7. Hamburger Petrialtar, Hamburg, Kunsthalle.

Digitized by Google

Digitized by Google

inde dat der himel beueilt,
dat der zu vrouden was gereit
ende alle dinen gesellen.
nu vart zu der hellen
da ir quelit inne
van disen aneginne
immer sunder ende
in iemerlich meswende.

Und auch die affenartigen Gestalten Bertrams kehren wieder, denn jetzt werden die Engel in eine „arge vorme" verwandelt, sie werden „arme Affen"! Wie verwandt erscheint der Gipfel des Hochmutes bei Luzifer, der sich bei Bertram in die Worte ausdrückt: „Wenn ich über die Wolken steige, werde ich dem Höchsten gleich sein", im Spiel in die Worte: „dat ich minen stul in oisten sezze ende gelich dem hoisten". Damit ist nicht gesagt, daß nun Bertram von diesem bestimmten, zufällig erhaltenen Spiel ausgegangen ist. Die Spiele wurden von Ort zu Ort getragen. Regie- und Rollenheftchen sind mehrfach erhalten, ebenso wanderten die Bühnenanweisungen, in Kleinigkeiten voneinander abweichend, aber man ersieht leicht, daß dieser anekdotenreiche Schöpfungstag seine Quelle in der lebensprudelnden Form der Mysterienbühne hat.

Die Geburt der Eva (Abb. 2) zeigt, mit welchem Wirklichkeitssinn die Bühne arbeitete. Dieser Wirklichkeitssinn ging so weit, daß bei der Kreuzigung der Christus unter seinem Trikot eine Schweinsblase mit Blut zu tragen pflegte, in die Longinus hineinstach. Bei unserem Bilde liegt Adam auf einem Felsen, der ansteigt und hinter ihm steil abfällt; damit ist für Eva eine Versenkung gegeben, aus der sie erscheinen konnte, um den Vorgang dem Publikum so wirklichkeitsgetreu wie nur irgend möglich zu machen, und das Büschlein, das unter der Rippe hervorsprießt, trägt nur dazu bei, die Illusion zu erhöhen. Der Gott-Vater Bertrams steht mit beiden Füßen auf festem Boden, er ist von dieser Welt: So trat er auf der Passionsbühne auf; so überschritt er schöpfend und gestaltend, ordnend und teilend die Bühne. Er ist zugleich für den Künstler das wandelnde Motiv, das in ewig neuer Gestaltung über die Einerleiheit der Schöpfungstage hinweghilft. Die Abgrenzung des Paradieses (Abb. 3) durch eine Mauer findet ihre Parallele in dem Szenenvermerk eines französischen Adamspieles, wo vorgeschrieben wird, daß das Paradies mit seidenen Vorhängen, bis zur Schulterhöhe abgegrenzt sein soll. Die Schlange, die sich am Baum des Lebens (Abb. 4) emporschlängelt, ist eigentlich kein lebensfähiges Wesen ihrer Gattung; sie ist mehr ein papierener, aufgeblasener Wurm, eine „künstliche Schlange", wie es in demselben Adamspiel ausdrücklich heißt („tunc serpens artificiose compositus ascendit iuxta stipitem arboris vetite").

Die Entdeckung des Sündenfalles (Abb. 5) ist lebenswahr auf der Bühne erschaut, wie der Herr droht, Adam auf Eva, Eva auf die Schlange weist.

Adam: *Dat wyf, dat du mir geues, here,*
die dede is, ende hor lere
dat ich mig han uirgessen
inde van den appel gessen.
Eva: *Here in dait is selue niet!*
dis slange hi steit mir dat riet.

Gerade die Bezeichnung „dat wyf" und „dis slange" illustrieren schon die hinweisende Gebärde, wie sie uns der Maler überliefert hat.

Die Vertreibung aus dem Paradiese (Abb. 6) weicht wieder sachlich von dem Text der Bibel ab. Hier heißt es: „Da ließ ihn Gott der Herr aus dem Garten Eden, daß er das Feld bauete, davon er genommen. Und trieb Adam aus", erst

Digitized by Google

jetzt kommt die Erwähnung des Engels mit dem Schwerte: „Und er lagerte vor dem Garten Eden, den Cherub mit einem bloßen Schwerte zu bewahren, den Weg zu dem Baum des Lebens". Der Engel tritt also nicht als Agens auf. Dagegen ist er bei Bertram handelnde Persönlichkeit, er packt Eva an der Schulter und stößt sie zur Tür hinaus, während in der rechten Hand das gezückte Schwert nichts Gutes verheißt. Adam und Eva eilen davon wie geknickte und zerknirschte Bösewichter. In der rechtwinkligen Brechung von Kopf, Leib, Ober- und Unterschenkel gegeneinander drückt sich formal — man möchte sagen erlebt — die seelische Zerrüttung der Ausgewiesenen und des Ausgewiesenseins aus. Ähnlich schildert das Spiel:

„Hie driuet Cherubim, dir Engele, Adame ende Yuen usser dem paradyse mit einem swerde".

Und nicht genug mit dieser Bühnenanweisung, er weist sie noch zurecht, belebt noch durch Worte seine Handlung, um ihr den nötigen Nachdruck zu verleihen:

„Adam ende Yue, ir hait versumt
vg. dit paradis nu rumt
inde llet her vore;
ich muz huden dise dore."

Die weitere Auswahl der Bilder des Petrialtares (Abb. 7) zeigt das Prinzip der Gegenüberstellung, wie sie die damalige Bühne liebte. Nicht so restlos klar erscheinen die Szenen aus dem Leben der Patriarchen. Immerhin hat es den Anschein, als ob der Schöpfung ein Bild der Zerstörung gegenübergestellt werden sollte (Kain und Abel, Abrahams Opfer, die Sintflut, Jakobs Betrug!). Deutlicher fügt sich die Geschichte der Maria (Verkündigung bis Flucht nach Ägypten) als Gegenstück an den Sündenfall an, der eigentlich hier eine Geschichte der Eva ist. Das reizende Wortspiel von Eva und Ave (Ave Maria!) lag dem mittelalterlichen Geiste nur zu sehr am Herzen, und der Maria wird gern der Sündenfall entgegengehalten, um ihre Reinheit, trotzdem sie ja auch nur eine Evastochter ist, ans Licht zu rücken. So erscheint hier die Geschichte des ersten Paares als eine Präfiguration. Diese Deutung — immer im Hinblick auf die Mysterienbühne — erklärt zugleich die Teilung des ganzen Bildfeldes in vier Gruppen zu je sechs in sich geschlossenen Bildzyklen, von denen nur die Gruppe der Patriarchen etwas stark lückenbüßend erscheint. Die Zusammenziehung dieser scheinbar so heterogenen Themen zu einem Altar, die meines Wissens vergebens ihr Analogon sucht, findet so ihre natürliche Erklärung. Daß die Auswahl nicht willkürlich war, scheint mir durch die klare Teilung des Altares in vier Bildgruppen hinreichend bewiesen zu sein.

Einen deutlichen Zusammenhang mit der Wirklichkeit zeigt das Bild der Sintflut (Abb. 8). Nicht die fertige Arche, nicht der Kampf des Fahrzeuges mit der Flut, nicht die endgültige Rettung, Landung und das Dankesopfer Noahs wird hier gewählt: Bertram gibt einen Ausschnitt werktätiger Arbeit. Noah erhält im Hintergrund den Befehl des Herrn: Fac tibi arcam de lignis linegatis (Bau dir eine Arche aus glattem Holz), während im Vordergrunde kräftig an dem Schifflein gehämmert und gebaut wird. Dabei ist die Arbeit der Zimmerleute gut beobachtet, wie die Bohlen aneinandergefügt sind, die Sitzbank durch die Schiffswandung durchgreift, die eisernen Beschläge befestigt sind, die Werkzeuge gebraucht werden.

Neben der eigentlichen Mysterienbühne ist die Prozession des Fronleichnamsfestes von einschneidender Bedeutung, besonders durch ihren Zusammenhang mit den Zünften. Ähnlich der Triomfi der italienischen Renaissance war diese Pro-

Digitized by Google

Abb. 9. Kindermord d. Petrialtares.

Abb. 10. Kindermord d. Buxtehuder Altares.

Abb. 11. Kindermord d. Schottener Altares.

Abb. 12. Kindermord
im German. Museum Nürnberg.

Abb. 13. Besuch d. Engel vom Buxtehuder Altar.

Digitized by Google

Digitized by Google

zession ein wahrer Triumphzug der Religion, der sich in England ausgebildet hatte und im Laufe des 14. Jahrhunderts nach Deutschland übergriff. Jede Zunft stellte am Fronleichnamstag auf einem Wagen eine Szene aus der Bibel dar. Die Wagen fuhren in bestimmten Abständen, und an bestimmten Punkten spielte jede Gruppe ihre kurze Szene. Spielte also die erste Gruppe bei der dritten Haltestelle die Erschaffung der Welt, so spielte gleichzeitig die zweite Gruppe bei der zweiten Haltestelle den Sündenfall, während die dritte Gruppe bei der ersten Haltestelle Kain und Abel aufführte und so fort. Dieselben Personen, die in den einzelnen Gruppen aufzutreten hatten, waren natürlich bei dieser Art der Aufführung jeweils durch andere Personen dargestellt, so daß also eine solche Prozession im Gegensatz zum Passionsspiel über eine ganze Anzahl von Christusdarstellern verfügte. Die Zuteilung der Gruppen an die Zünfte war meist nicht willkürlich, sondern man ließ das Charakteristikum der einzelnen Zünfte zur Geltung kommen. So wurden die Heil. drei Könige oft durch die Schneider (modische Trachten auf den Bildern!) oder durch die Goldschmiede (Darstellung von silbernen und goldenen Prunkgefäßen!) dargestellt. Bei diesen Festlichkeiten stellten nun oft die Zimmerleute die Arche Noah und an eine solche Gruppe mag unser Meister Bertram bei seinem Bilde gedacht haben[1]).

Noch ein Wort über den Kindermord (Abb. 9—12). Er tritt in der Bibel wenig hervor, ist in der Kunst aber bis in die Spätzeit der Niederländer hinein ein beliebtes Thema geworden. Der Bertramsche Kindermord ist voll von Handlung und Bewegung. An sich hat der Mord selbst nichts mit dem thronenden Herodes zu tun, auf den ein Ritter einspricht. Es sind zwei örtlich und zeitlich getrennte Handlungen, die sich hier abspielen. Das Nebeneinander der Handlung war aber für die Bühne etwas Selbstverständliches. Hier fand der Zuschauer die einzelnen Gruppen nebeneinander aufgestellt, ehe die Handlung begann. Das oben erwähnte Spiel dehnt den Kindermord sehr aus. Nicht gibt Herodes ohne weiteres den Befehl zum Mord. Ein Ritter rät ihm:

„Here, du dine riddere senden
widen in allen enden,
inde du alle die kindolin
die bennen zwen iaren syn
so wo si se venden doit slaen?“

Herodes antwortet:

„Du hais mich wale geraden
vp riddere enpe boden!
Duet doden alle di kindolin
dl bennen zwen iaren sin.“

Dieser Dialog scheint sich auch bei Bertram abzuspielen. Als Sprecher tritt während des Mordgeschäftes im Spiel ein Ritter auf. Dieser eine Ritter handelt auch in unserem Kindermord; er tritt auf dem Buxtehuder Altar auf, während auf dem sonst zu dieser Gruppe gehörenden Bild im Nürnberger Museum und beim Kindermord von Schotten am Mittelrhein zwei Ritter sich in der Arbeit teilen. Der allgemeine Eindruck ist aber auf allen vier Bildern identisch. Identische Bildmotive erscheinen auch bei der Gruppe der Frauen. Eine kauert am Boden, und kost ihr totes Kind, eine andere faltet inbrünstig die Hände zum Gebet und schaut verzweifelt zum Himmel auf, während die Dritte entsetzt von dem Anblick des Ritters ist, ihn anpackt und von seinem Vorhaben abbringen möchte. Im Spiel

(1) Creizenach, a. a. O., S. 169 ff.

Digitized by Google

ist die Handlung auf eine Persönlichkeit „Rachel" beschränkt, die anfangs entsetzt ist und schließlich in stilles Gebet versinkt:

„wat sulen ire gerothte swert
inde ire vresliche gebere?"

Der Ritter reißt ihr das Kind fort:

„Gef her din kent, baude wyf,
wilt du behalden dinen lyf."

Darauf faltet Rachel die Hände zum Gebet:

„Here got van hiemelriche,
nu musse dis iemerliche
doit vor dinen ougen sin
van deme liuen kende min."

Und sie wünscht nur, daß Jesus gerettet werden möchte,

„van deme der kuninc Salomon
lange ze uoren hait gesait."

So geht auch diese Szene auf das Erlebnis der Bühne zurück. Zwar läßt das Mastrichter Spiel die Flucht nach Ägypten dem Kindermord vorangehen, aber das Benediktbeurener Weihnachtsspiel bringt die Darstellung in derselben Reihenfolge wie unser Maler.

Man würde kein abgeschlossenes Bild für diese Betrachtungen des Zusammenhanges beim Meister Bertram geben, wenn man nicht ein Bild aus der Bertramschule als letztes beweisendstes heranziehen wollte: den Besuch der Engel vom Buxtehuder Altar (Abb. 13). Diese Gruppe ist im 14. Jahrhundert so überraschend, daß schon Lichtwark hier einen Einfluß der Dichtung annahm: „Die Dichtung, aus der der Stoff stammen dürfte, kann ich noch nicht nachweisen," heißt es in der bewußten Lichtwark-Sprache. Die bürgerlich versonnen dasitzende Maria, die ihr Jäckchen fleißig strickt und gerade ihre Maschen zu zählen scheint, der kleine Jesus, der durch ein jugendlich wildes Kreiselspiel — Kreisel und Peitsche liegen noch neben ihm — etwas aus seiner Erlöserrolle zu fallen glaubte und infolgedessen aus einer Erbauungsschrift sein seelisches Gleichgewicht wieder herzustellen scheint, diese banale Auffassung der heiligen Personen, zu der die Heiligenscheine und der gotisierende Thronbaldachin in scharfem Gegensatz stehen, muß ebenso überraschend bei den Zeitgenossen gewirkt haben, wie etwa der Arme-Leute-Geruch, der von den religiösen Bildern Uhdes ausgeht oder die religiöse Malerei Noldes, die man wegen ihrer sogenannten Banalität als Blasphemie ablehnen möchte. Zu dieser beschaulichen Szene bürgerlichen Erdendaseins treten zwei Engel, der eine mit Spieß und Dornenkrone, der andere mit Kreuz und Nägel. Was bedeutet diese Szene? Das geistliche Drama empfand die gewaltige Lücke zwischen dem Christuskind im Tempel und der Hochzeit zu Kanaa sehr empfindlich und war bestrebt, diese Lücke auszufüllen; die Kirche, die sich in ihrem historischen Verlauf so oft den von außen an sie herantretenden Fällen sehr wohl und leicht anzupassen verstand, sah hier die Gefahr der fabulierenden Phantasie, nahm daher die Ausfüllung dieser Lücke selbst in die Hand, erfand einen dogmatischen Dialog zwischen dem jungen Christus und seiner Mutter, worin Christus seiner Mutter vorausschauend die späteren Ereignisse seines Lebens, besonders seiner Passion, erzählt, und die Notwendigkeit seines Erlöserwerkes und seines freiwilligen Opfers — zugleich belehrend für das Publikum — darlegt. So tritt uns diese Szene schon im Marienleben Walthers von Rheinau[1]) entgegen: „Hie vahet an dü wehselrede des

(1) Mone, Schauspiel des Mittelalters, Bd. I. S. 181—195.

Digitized by Google

heinlichen gespreches, das dü magt Maria unde ir sun Jhesus sament heten", und dann erstreckt sich dieses liebliche Gespräch voll lyrischer Schönheit über 380 Verse. Eine solche Szene der Bühne hat uns der Maler des Buxtehuder Altares in seinem Bilde vor Augen führen wollen; in der Reihenfolge seines Bilderzyklus steht sie daher zwischen dem Christuskind im Tempel und der Hochzeit zu Kanaa. Den dogmatischen Inhalt des Gespräches illustriert er durch die beiden Engel mit den Marterwerkzeugen, vielleicht aber kannte auch die Bühne selbst an dieser Stelle das Auftreten der Engel.

So sehen wir an einem Meister, an einer Schule verfolgt, wie eng die bildende Kunst mit der Bühne verknüpft war. Neben einer Typenwanderung durch fahrende Malergesellen spielt in der Malerei des 14. Jahrhunderts eine Wanderung und Überlieferung der aufzuführenden Spiele eine nicht zu unterschätzende Rolle. Sie haben manchen Bildern, in so verschiedenen Gegenden sie auch entstanden sein mögen, den Stempel der Verwandtschaft aufgedrückt. Wie die Mysterienbühne die Stätte religiöser Erbauung für das Volk war, so war sie auch die Stätte, wo der Künstler seine Inspirationen erhielt.

Digitized by Google

QUELLENKUNDLICHE BEITRÄGE ZUR AUGSBURGER PLASTIK UM 1500

Mit zwei Abbildungen im Text

Von EMIL SPAETH

I.

ZU GREGOR UND MICHEL ERHART [1]).

Zu Gregor Erhart.

Das Werk Gregor Erharts, in welchem wir mit großer Wahrscheinlichkeit einen der bedeutendsten deutschen Plastiker um 1500 erblicken dürfen, bleibt nach wie vor in Dunkel gehüllt. Die Zeitgenossen sprechen von ihm in Ausdrücken ungewöhnlichen Lobes [2]), was mehr bedeutet, die mit seinem Namen verbundenen Werke zählen zu den wichtigsten der Epoche. Die von Vischer in verdienstvoller Weise angezogenen Notizen [3]) des Augsburger Archivs geben die äußeren Daten seines Lebens, soweit es in Augsburg verfließt. Wir wiederholen kurz:

1494 kommt der Meister in die Lechstadt. Er wohnt in der Kawtschengasse, heiratet 96, wohnt 1497 bei Ursel Schneider, seit 1501 am Kitzenmarkt, 10 Jahre lang. Nach dem Tode seiner Frau gibt er das Haus auf, zieht nach Salta zum Schlechtenbad und wohnt noch anderwärts, genug, er gibt seine Gerechtigkeit 1531 an seinen Sohn Pauls Maier; 1540 wird sein Tod gemeldet.

Von seiner Tätigkeit erfahren wir:

1498 Kruzifix für Ulrich und Afra.
1502—07 Moritzkirche.
Arbeiten für Sakramentshaus und Frühmeßaltar.
1502 Kaishaimer Altar.
1509—10 Statue Maximilians.

Fassen wir kurz einmal zusammen, was unsere neugefundenen Quellen an bisher unbekannten Tatsachen über Gregor Erhart vermitteln:

Das Wichtigste aus dem Eintrag von 1510:

Gregor Erhart ist der Sohn des Michel Erhart von Ulm. Er steht mit diesem seinem Vater noch in Augsburg in enger Verbindung, indem er ihm z. B. eine Zahlung für eine von Michel für Ulrich und Afra abgelieferte Bestellung übermittelt.

Wir brauchen nicht mehr anzunehmen, daß die Tätigkeit Michel Erharts für Augsburg gerade in dem Augenblick aufhört, in welchem Gregors Arbeit daselbst einsetzt und daraus auf ein absichtliches Verzichten des Älteren zugunsten des

(1) Die nachfolgenden Studien über die beiden Erhart und Adolf Daucher wurden ermöglicht durch die Neuauffindung eines alten Zechpflegebuches von Ulrich und Afra im Augsburger Stadtarchiv. Für die Mitteilung von dieser Neuauffindung bin ich Herrn Archivar Dr. Wiedenmann zu besonderem Dank verpflichtet. — In seiner „Ulmer Plastik um 1500", Stuttgart 1911, sowie in dem Artikel Ztschr. f. bild. Kunst, 1916, Heft 11: „Schaffner und Mauch" hat Baum einige der hauptsächlichen Lücken aufgezeigt, die in unserer Erkenntnis des Überganges der Ulmer in die Augsburger Plastik bzw. der Entwicklung der Augsburger Frührenaissance auf dem Gebiete der Plastik noch offen stehen. Die folgenden Untersuchungen wollen zur Klärung dieser Probleme ein geringes beitragen.

(2) Clemens Sender, Chronik.

(3) Studien zur Kunstgesch., Stuttgart 1886.

Digitized by Google

Jüngeren zu schließen[1]), vielmehr sehen wir ein einträchtiges Nebeneinanderarbeiten von Vater und Sohn für die reichen Auftraggeber.

Die Bestellung selbst, welche Michel Erhart für Ulrich und Afra ausführt, wird uns wohl nur teilweise durch unsere Quelle bekanntgegeben, welche von „Engeln", wohl größeren plastischen Arbeiten, wahrscheinlich in Stein, möglicherweise in Holz berichtet. Sie mögen Teile eines geschnitzten Altarwerkes gewesen sein[2]).

Nebenbei mag noch bemerkenswert erscheinen: der Meister, welcher 1498 für Ulrich und Afra den Kruzifix, 1509 den Maximilian fertigt, steht auch in der Zwischenzeit mit dem Kloster in Verbindung.

Schließlich, der Vollständigkeit wegen, sei noch ein kleines Parergon seiner Hand aus der Moritzkirche erwähnt, von 1506 „ein klain altar oder pettstainlen"[3]) aus jener Zeit, in welcher der Meister umfangreiche Arbeiten für diese Kirche anfertigte.

Für die bedeutsamste Nachricht halten wir die, daß Gregor Erhart der Sohn des Michel von Ulm ist. Die von Ulm nach Augsburg verlaufende Entwicklung gewinnt durch die uns nun bekannt gewordene Tatsache an Klarheit[4]).

Beziehung Gregor Erharts zum Altar von Blaubeuren.

Die vielleicht interessanteste Frage betrifft aber die Zuweisung der Skulpturen des Blaubeurer Altars an Gregor Erhart. Es mag daran erinnert sein, daß Baum den von Vöge[5]) stilistisch aufgestellten Werkstatt-Zusammenhang der Madonna des Kaiser-Friedrich-Museums, angeblich aus Kaisheim, mit der von Blaubeuren anerkennend die Einreihung dieser Gruppe in das Werk Gregor Erharts als höchstwahrscheinlich dargestellt hat[6]).

Aus der Tatsache, daß Michel Erhart schon 1474 einen großen Auftrag erhält (vielleicht schon 1469 erwähnt wird), und noch 1516 seiner Werkstätte vorsteht, ergibt sich, daß er, vermutlich zwischen 1440 und 1445 geboren, als Greis noch seine künstlerische Tätigkeit nicht niedergelegt hat.

Für Gregor Erhart nun, seinen Sohn, ersehen wir, daß er, wenn anders wir in ihm wirklich den Schöpfer des Blaubeurer Altars zu erblicken haben, in jungen Jahren wie sein Vater einer großen Aufgabe gewürdigt worden sein muß.

Allerdings stehen die Daten für den Blaubeurer Altar (für die Vergebung des Auftrages insbesondere) nicht genügend fest: doch müssen wir 94 als spätesten Zeitpunkt des Beginnes im Auge behalten[7]). Ein weniger als Fünfundzwanzigjähriger aber könnte den bedeutenden Auftrag wohl nicht erhalten haben: so müßte Gregor Erhart spätestens um 1468 geboren sein, wenn wir annehmen dürften, er

(1) Baum: „Ulmer Plastik", S. 91.

(2) Zur Aufstellung oder Aufhängung der Engel scheinen ungewöhnliche Zurüstungen notwendig gewesen zu sein. Es legt dies die Annahme schwerer steinerner Engel oder eines schwer zu erreichenden Aufstellungsortes nahe.

(3) Zechpflegbuch von St. Moritz (Stadtarchiv Augsburg) 1506, 15. Juni. (Die Stelle ist bei Vischer übergangen.)

(4) Wie unsicher über diesen Punkt die bisherigen Überlieferungen waren, geht aus einer Bemerkung Felix Maders in seinem Aufsatz über Gregor Erhart hervor (Die christliche Kunst III, 1907, Heft 7, S. 164); er hält es für ausgeschlossen, daß wir in Gregor Erhart Michel Erharts Sohn zu erblicken haben.

(5) Vöge, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1909, S. 11.

(6) Ulmer Plastik, a. a. O.

(7) Baum, a. a. O., S. 81 glaubt offenbar, der Altar sei 1493/94 geschaffen worden.

Digitized by Google

habe das Werk im eigenen Auftrag ausgeführt. Nehmen wir das manchmal angegebene Jahr 91 für den Beginn der Arbeiten an: so mag die Geburt des Meisters spätestens um 65 gesetzt werden, während sein Vater um 45 geboren sein wird, als Siebziger also noch seiner Werkstätte vorstand. Wir wollen schließlich auch eine Art Grenzfall nicht außer acht lassen: vielleicht war Michel Erhart imstande, noch achtzigjährig seine Werkstatt zu versehen. Wir dürfen dann, was uns für den Meister des Werkes von Blaubeuren bequemer erscheinen muß, mit dem Geburtsjahr Gregors bis auf etwa 55 zurückgehen. Im hohen Alter von 85 Jahren wäre Gregor dann gestorben. Es scheint mir dies unwahrscheinlich.

Wir sehen so, die Angaben, welche uns zur Verfügung stehen, würden es als solche gestatten, Gregor Erhart als Meister des Blaubeurer Altars zu betrachten. Doch müßte er wohl in verhältnismäßig jungen Jahren den bedeutenden Auftrag erhalten haben. Jedoch wird aus anderen Gründen[1]) die Zuschreibung des Blaubeurer Altars an Gregor Erhart noch nicht als gesichert betrachtet werden dürfen.

Im übrigen gewinnen wir aus unserer Überlegung wenigstens die wahrscheinlichen Geburtsdaten für Michel und Gregor Erhart, wobei ich für Michel Erhart etwa an 1440—45, für Gregor Erhart etwa an 1463—68 denken möchte; müssen wir doch annehmen, daß Gregor bei seiner 1494 erfolgten Übersiedlung nach Augsburg mindestens im Alter von 25 Jahren gestanden habe, während auf der andern Seite die 1531 erfolgte Übergabe seiner Meistergerechtigkeit an den Sohn einen gewissen Anhaltspunkt gewährt. Über die Autorschaft am Blaubeurer-Altar wird durch diese Ansetzung nichts ausgesagt. Zur Not könnte nach ihr Gregor Erhart als Blaubeurer Meister betrachtet werden.

Gregor Erhart in der Werkstätte Michel Erharts?

Das stilistisch Plausible[2]) in Vöges Zusammenstellung der drei Madonnen veranlaßt uns verschiedene Möglichkeiten zu erwägen: hat Gregor Erhart, wenn anders wirklich Meister des Blaubeurer Altars, diesen in Ulm bereits in eigener Werkstätte oder vielmehr in der seines Vaters Michel Erhart — daß er hier gelernt hat, wird nicht mehr zu bezweifeln sein — ausgeführt?

Holen wir kurz die bekannten Daten der Werke aus Michel Erharts Werkstätte nach:

Michel erhält 1474 von den Münsterpflegern den Auftrag für die Tafel, die kurz vorher bei Syrlin bestellt ist: „etlich bild" zu fertigen. 1503 ist dieses Werk vollendet.

1485 fertigt er eine Tafel für die Fugger in Ulrich und Afra in Augsburg.

1493 liefert er einen Altar für das Kloster Weingarten.

1494—95 Kruzifixe für Ulrich und Afra.

1394 Haller Kruzifix.

1516 die Apostel am Ulmer Ölberg.

Der Meister hat im Jahre 1510, wie wir aus unserer neuen Quelle hören, für Ulrich und Afra „Engel" geliefert. Eine bestimmte Vorstellung von deren Art können wir uns nicht machen, lediglich aus ihrer Aufstellung schließen, daß es sich um ziemlich umfangreiche Stücke dieser Gattung gehandelt hat. Auch darf soviel angenommen werden, daß sie noch nicht renaissancemäßig empfunden waren. Sind doch selbst die letzten Arbeiten, die uns aus Michels Werkstätte bekannt sind

(1) Vöge selbst a. a. O. hält die Herkunft der Berliner Madonna aus Kaisheim nicht für gesichert.
(2) wenn auch nicht über jeden Zweifel Erhabene.

Digitized by Google

— ihre Verfertigung dürfte sein Sohn Bernhard geleitet oder selbst bewerkstelligt haben — echte Kinder der Ulmer Gotik.

Die Annahme nun, Michel Erharts Werkstätte habe die Aufträge für die Plastiken des Blaubeurer Schreins erhalten, scheint eine Stütze zu finden in der Tatsache, daß Michel Erhart schon 20 Jahre früher mit der Syrlin-Werkstätte zusammengearbeitet hat. Diese selbe Syrlin-Werkstätte ist es, wenngleich nun durch den Sohn des älteren Syrlin vertreten, welche Chorgestühl und Dreisitz im Chor der Blaubeurer Klosterkirche geschaffen hat und welcher auf Grund einer früher viel erörterten Inschrift[1]) auch das Schreinwerk des Altars zuzuschreiben wäre. Hat Michel Erhart seinem Sohn Gregor in diesem Falle den bedeutenden Auftrag übergeben? Oder wäre Michel Erhart selbst der Blaubeurer Meister?

Zum Stil des Blaubeurer Altars stimmt nicht der des Haller Kruzifixes vom selben Jahr 1494 und so wird die Autorschaft Michel Erharts fraglich. Im übrigen sind uns ja aus seiner Werkstätte lediglich die Propheten vom Ulmer Ölberg erhalten.

Aus der Signatur des Weingartner Altars von 1491 geht ein Doppeltes hervor: daß Michel Erhart eine weithin bekannte Werkstätte unterhielt, ferner, daß er bereits mit dem älteren Holbein zusammenarbeitete. Wenn wir annehmen, daß er es war, der den Auftrag für Blaubeuren erhielt, so wäre der Mangel seiner Signatur in Blaubeuren nicht besonders schwer zu nehmen; in jener Zeit kommen häufige Abweichungen vor.

Ebenso wie seinen Sohn Bernhard dürfte Michel Erhart seinen Sohn Gregor in der eigenen, weit bekannten Werkstätte in Ulm beschäftigt haben. Es hätte keine Schwierigkeit, anzunehmen, daß Michel Erhart, von anderen Arbeiten überbürdet, selbst einen so bedeutenden Auftrag wie den Altar von Blaubeuren seinem Sohn, wenigstens zur Ausführung des hauptsächlichen plastischen Schmuckes, übertragen hätte. Andererseits wäre die Annahme, ein so bedeutender Auftrag sei an die altbekannte Werkstätte Michel Erharts vergeben worden, derjenigen vorzuziehen, sie sei dem sicher noch jungen Gregor Erhart zuteil geworden. Für jeden Fall dürfte diese Hilfshypothese m. E. ernster Beachtung wert sein. (Zuweisung an Gregor Erhart in Werkstatt Michel Erharts.) Immerhin: sie kann nur herangezogen werden, wenn die Vögesche Hypothese zutrifft, insbesondere, wenn die Berliner Madonna mit der des ehemaligen Kaisheimer Hochaltars identisch ist. Die Tatsache, daß noch 1516 die Steinplastiken des Ulmer Ölbergs nicht renaissancemäßig erscheinen, könnte durch das 1494 erfolgte Ausscheiden Gregors aus der Ulmer Werkstätte wohl erklärt werden. Michel Erharts Werkstätte hätte noch weiterhin gotisch gearbeitet, während Gregor in Augsburg möglicherweise renaissancemäßige Elemente aufgenommen haben könnte; wir wollen dieser Frage nun etwas näher treten.

Die Fragen nach Gregor Erharts Entwicklung.

Der wichtige Artikel Baums in der Zeitschr. f. bild. K. 1916, S. 290: „Schaffner und Mauch" hat bereits gezeigt, wie notwendig es im Rahmen der Untersuchung der Ulm-Augsburger Plastik um 1500 wäre, auch nur etwas Genaueres über Gregors Entwicklung zur Renaissance zu wissen. Wir sind heute kaum in der Lage, mehr als Frühere darüber auszusagen. Sehen wir zunächst von der Vögeschen Hypothese ab (Gregor Erhart als Meister des Blaubeurer Altars), so können

(1) Vgl. Bach-Baur: „Hochaltar von Blaubeuren". Blaubeuren 1894.

Digitized by Google

wir lediglich das aussagen, daß der Meister im Jahre 1509 im entschiedenen Renaissancestil gearbeitet haben muß; hätte es doch sonst keinen Sinn gehabt, einen Entwurf wie den Burgmaierischen Gregor Erhart in Auftrag zu geben. Im übrigen jedoch hätten wir keine Möglichkeit, näheres über die Entwicklung Gregors zu erfahren.

Anders, wenn wir Gregor Erhart als Blaubeurer Meister akzeptieren. Hier dürfte dann zu den eingehenden Ausführungen Baums jene eigenartige Entwicklung Gregors in die Renaissance eingefügt werden, welche sich bei dem Blaubeurer Meister mit der Kaisheimer Madonna zeigt; entschiedene Gegensetzung von Vertikale und Horizontale, Kontrapost des Kindes u. a. Ein Jahr vor ihm hätte Daniel Mauch, dessen Verhältnis zu Gregor Erhart nach wie vor unklar bleibt, im Bieselbacher Altar den entscheidenden Schritt, welchen der Blaubeurer Meister in Kaisheim für die plastische Einzelfigur unternommen hatte, für die Gesamtkomposition getan, wie Baum gezeigt hat. Wenn wir nun dazunehmen könnten, daß dem nämlichen Gregor Erhart die Ausführung eines Entwurfes wie des Burgmaierschen zugemutet werden durfte, so könnten wir den Weg, welchen Gregor Erhart zurückgelegt hat, wenigstens ahnen. Sehen wir uns nach den Augsburger Weggenossen zu einer renaissancemäßigen Gestaltung auf dem Gebiete der Plastik im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts um, so mag insbesondere auf die Entwicklung Hans Beierleins hingewiesen sein[1]), dessen Stil so viele Elemente der neuen Kunst in sich trug.

Das Maximilians-Denkmal bei Ulrich und Afra.

Die Statue Maximilians nimmt in der zeitgenössischen Literatur einen Ehrenplatz ein. Nachdem es nun Baldass und Habich geglückt ist, die Visierung Burgmaiers dazu aufzufinden[2]), können wir behaupten, es wäre in dem ausgeführten Denkmal wohl das stolzeste Reiterbild der frühen deutschen Renaissance entstanden.

Im Jahre 1509 (noch 1510 liefert Michel Erhart Arbeiten für Ulrich und Afra!) entstand der Anfang des stolzen Werkes. — Es mag nicht ohne Interesse sein, hier anzumerken, daß um eben diese Zeit in Augsburg an einem anderen stolzen Renaissance-Denkmal für Maximilian gearbeitet wurde: 1510 unterhielt Lorenz Sartor eine Gießerei für das Innsbrucker Grabmal[3]).

Baldass[4]) setzt die Burgmaier-Visierung „um 1510" — mit schwerwiegenden Gründen. Wenn wir nun wirklich diesen neu gefundenen Entwurf als den entscheidenden ansehen, so müssen wir, glaube ich, um so mehr annehmen, daß die Visierung bereits 1509 fertig gewesen sei, als der Block fertig gehauen „gerauwerkt" aus den Steinbrüchen von Rottenbuch gekommen war, daß man also den Entwurf nicht später als 1509 ansetzen dürfte. (Womit übrigens nur eine ganz unwesentliche Abweichung von Baldass festgestellt sein soll.)

Betrachten wir die Entstehung zeitgenössischer Reitermonumente, z. B. Leonardos oder auch des Innsbrucker Kaisergrabmales, so sehen wir, daß nicht nur ein Entwurf geschaffen wurde, vielmehr die Visierungen häufig verbessert wurden,

(1) Ph. M. Halm: Hans Beierlein, Münchener Jahrb. d bild. Kunst 1911, S. 27.

(2) L. v. Baldass: „Burgkmaiers Entwurf zu Jörg Erharts Reiterdenkmal", Jahrbuch 1913, S. 359. Georg Habich: „Das Reiterdenkmal Kaiser Maximilians in Augsburg". Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst 1913, S. 255.

(3) D. v. Schönherr, Jahrb. XI, S. 149.

(4) Baldass, a. a. O.

Digitized by Google

bis ein endgültiger, zur Ausführung bestimmter, vorlag. In diesem Sinne würden wir den Burgmaier-Entwurf vielleicht lieber als „einen" Entwurf zum Kaiserdenkmal, anstatt als „den Entwurf" ansprechen. Es soll damit nicht die Möglichkeit bestritten werden, daß dieser Entwurf der zur Ausführung bestimmte war, jedoch die Existenz konkurrierender Entwürfe als wahrscheinlich bezeichnet werden.

Weitere Zuschreibungen an Gregor Erhart.

Von den bis jetzt zu den Namen Gregor Erharts in Beziehung gesetzten Werken stehen die von Mader[1]) bedeutend vermehrten Herbergerschen Zuschreibungen bis jetzt ohne sichere Verbindung mit ihm da. Hier sei jedoch besonders noch einmal auf den Simpertustumbendeckel[2]) hingewiesen. Der Meister dieses Werkes wäre wohl imstande gewesen, ein stolzes Reiterdenkmal auszuführen. Jedenfalls gehört die meisterhafte Puttendarstellung (vor 1495!) zum Besten der frühen deutschen Renaissance-Plastik. Gerade diese Darstellung von Wolf und Kind läßt einen bequemen Vergleich mit dem Mörlin-Denkmal in Augsburg zu. Sie muß m. E. unbedingt zum Vorteil des Münchener Stückes ausfallen. — Wiewohl Gregor Erhart zu den wenigen Plastikern zu zählen sein dürfte, welche damals in Ulrich und Afra mit ähnlichen Aufträgen betraut worden sein dürften, so genügen doch offenbar heute die Anhaltspunkte zu einer Zuschreibung dieser Werke an ihn noch nicht.

Das Fechtbuch des „Gregory Erhartt von Augspurg".

In der Fürstlich Wallersteinschen Bibliothek in Maihingen befindet sich neben anderen aus dem Besitz des Augsburger Stadtschreibers Paul Hector Mair stammenden Fechtbüchern ein unter dem Namen des Gregory Erhartt von Augspurg bekanntes[3]). Fr. Roth hat im letzten Bande seiner Augsburger Chroniken auf dieses Manuskript u. a. hingewiesen[4]). In einem hübschen Gedicht, welches die erste Seite des Fechtbuchs füllt, nennt sich der Autor selbst und zwar in der Schlußwendung: „... (der) ... und kunst nit glernett hatt / das klag ich mich gregory erhartt von augspurg frw unnd spatt / im 1533 jar." / (s. Abbildung). Diese zunächst so persönlich klingende Wendung (man denkt fast an Dinge wie Konrad Witz: „Schrie kunst und klag dich sehr" usw.) ist jedoch eine in den Fechtbüchern häufig wiederkehrende; das ganze Gedicht mit geringen Veränderungen findet sich z. B. schon im Fechtbuch des Talhofer von 1459[5]). Wassmannsdorf[6]) zitiert unseren Kodex als W. E. Mit der von Dörnhöffer veröffentlichten[7]) Fechthandschrift Dürers hat die unsrige ebensowenig zu tun wie mit dem gedruckten Fechtbuch des Hans Weiditz, vielmehr scheint ihr die Fechtkunst des „Juden Ott" zugrunde zu liegen, von welcher eine Reihe von Varianten vorkommen. Insbesondere sei hier noch als zeitlich und örtlich naheliegend an die von Wassmannsdorf nicht erwähnte Fechthandschrift des Jörg Wilhelm Huter von Augsburg aus dem Jahre 1523 hingewiesen (Cgm. 3711).

(1) a. a. O.

(2) Saal 15 des Münchener Nationalmuseums. Es muß hier hingewiesen werden auf die Darstellung des Hagiologiums (Schmidbauer, a. a. O.), welche (wirklichkeitsgetreu?) eine romanische Säulenbogenarchitektur an den Seiten der verlorenen Tumba zeigt.

(3) In Quart. Signatur: I, 6, Nr. 4.

(4) Fr. Roth: Chroniken deutscher Städte 32, Augsburg VII, S. LVII.

(5) Hgg. Gust. Hergsell. Prag 1889.

(6) Karl Wassmannsdorf: „Die Ringkunst des deutschen Mittelalters usw." Leipzig 1870.

(7) Dörnhöffer: „Albrecht Dürers Fechtbuch". Jahrb. des Kaiserhauses, Wien 1909, S. I ff.

Digitized by Google

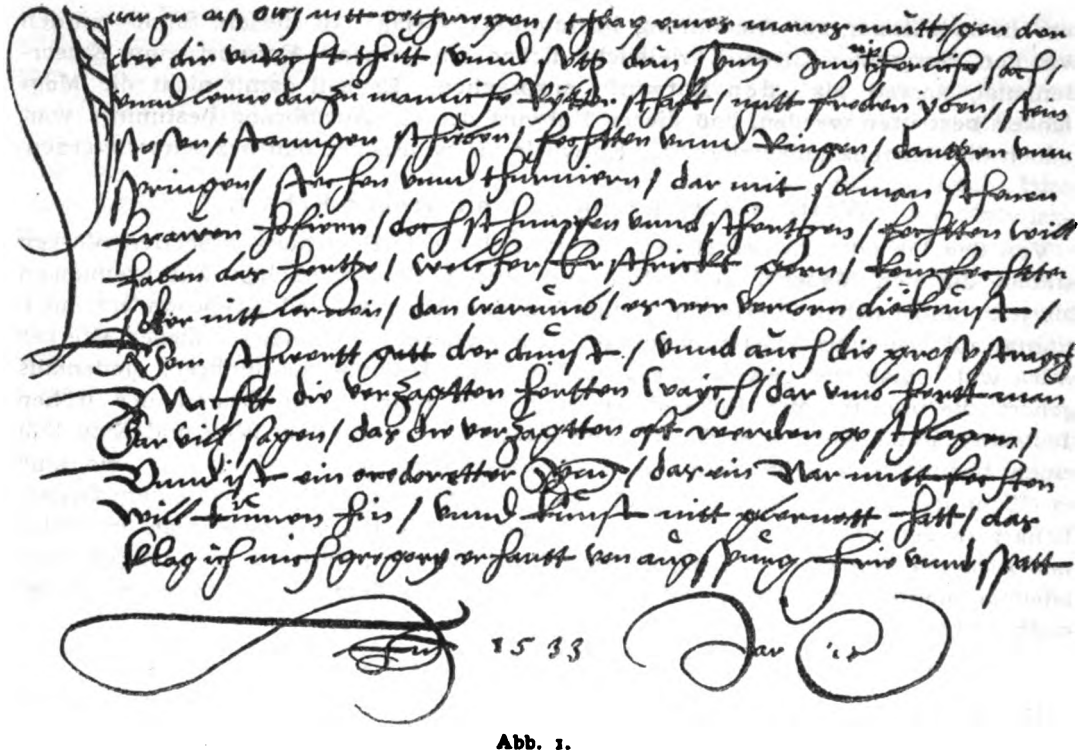


Abb. 1.

Abb. 2.

Digitized by Google

Warum wir von dieser doch zunächst abliegenden Fechthandschrift von 1533 sprechen? Es ist natürlich der Name Gregor Erharts, welcher uns hier interessiert. Ein Fechtmeister dieses Namens aus Augsburg ist in dieser Zeit nicht bekannt, ja, die Augsburger Steuerbücher zeigen überhaupt keinen Bürger gleichen Namens zu jener Zeit an, — als eben unseren Bildhauer Gregor Erhart. Selbstverständlich haben wir hier die Frage zu diskutieren: Kann unser Gregor Erhart, der Bildhauer, der Verfasser des vorliegenden Fechtbuches sein? Nach aller Wahrscheinlichkeit müßten wir auf Grund der Inschrift unseres Fechtbuches annehmen, daß Gregor Erhart selbst Fechtmeister gewesen wäre. Ein Ratsentschluß, welcher ihm die Erlaubnis erteilen würde dieses Handwerk auszuüben, ist uns nicht erhalten, doch würde dies nicht allzuschwer in die Wagschale fallen[1]). Auch daran, daß der hochgeschätzte Bildhauer ein so völlig anderes Handwerk nebenbei ausgeübt haben sollte, brauchten wir uns um so weniger zu stoßen, als der Beruf des Fechtmeisters in Augsburg meist von irgendwelchen Handwerkern außer ihrem eigentlichen Handwerk ausgeübt wird. Das anatomische und künstlerische Interesse des Plastikers könnte außerdem in hohem Maße interessiert gewesen sein (wie ja auch wohl bei Dürer ähnliche Motive den Ausschlag zur Verfertigung seiner Handschrift gegeben haben dürften). Eine ernstliche Schwierigkeit jedoch bereitet uns ein anderer Punkt: der nämlich, daß die in dem Fechtbuch vorkommenden Federzeichnungen keineswegs diejenige Höhe künstlerischer Ausführung erreichen, welche wir von dem künstlerischen Rufe eines Gregor Erhart zu erwarten berechtigt sind (s. Abbild. 2). Es sind diese Fechterpaare nicht schlecht ausgeführt, jedoch fehlt ihnen diejenige Sicherheit der Anatomie und diejenige formbezeichnende Kraft der Linie, wie sie doch einen künstlerisch hervorragenden Zeitgenossen Dürers und Burgmaiers ausgezeichnet haben dürfte.

Immerhin: wir kennen ja keinen Strich von der Hand Gregor Erharts und können so nur behaupten, daß die Qualität der Zeichnungen einer Meinung widerspricht, welche wir uns auf Grund von erhaltenen Nachrichten über ihn gebildet haben. Außerdem besteht ja noch die Möglichkeit, daß einer seiner Gehilfen die Zeichnungen ausgeführt hätte.

Ziehen wir aus dem Ausgeführten die Summe: wir sind der Meinung, die Frage des Zusammenhanges des Fechtbuches von 1533 mit unserem Bildhauer Gregor Erhart müsse jedenfalls in ernstlichste Erwägung gezogen werden.

II.

DIE FIGUREN ADOLF DAUCHERS FÜR DEN FRÜHMESS-ALTAR IN ULRICH UND AFRA.

Durch das im Augsburger Stadtarchiv wieder aufgefundene Zechpflegebuch sind die von Placidus Braun benutzten Einträge über die ursprünglichen Zahlungen an Adolf Daucher („Kastner", s. Exkurs) wiedergewonnen worden. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir in dem nicht mehr erhaltenen Werk eine wichtige Etappe der deutschen Frührenaissance vermuten. Es handelt sich offenbar um den von Braun[2]) erwähnten „Pfarraltar", welcher Pfingsten 1499 geweiht wurde. Von

(1) Vor 1540 ist nicht der hundertste Teil der Ratsentschlüsse enthalten (gütige Mitteilung von Professor Roth).

(2) Placidus Braun: „Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra", Augsburg 1817, S. 22, Wiegand, a. a. O., S. 20 ff. Die ebendort S. 29 gezogenen Folgerungen aus einer Notiz des Malerbuches von 1504, als hätte Daucher gerade die Figuren des Frühmeßaltares bemalt,

Digitized by Google

den Zahlungen händigt dem Meister im Jahre 1498 Bürgermeister Hoser die erste Rate mit 150 fl. ein, ferner erhält Adolf Daucher durch den Zechpfleger 180 fl., die restlichen 20 fl. werden 1499 erledigt: „Darmit ist er gar bezahlt."

Von den Malern, welche an diesem Altar gearbeitet haben — seit 1484 werden der Reihe nach Thoman Burgmaier, Ulrich Abt und Lienhardt Beck genannt — können wir keinem die Altarflügel zuschreiben, da sie nur mit nebensächlichen Arbeiten beschäftigt sind.

Erfreulicherweise ist uns auch der Name des Schmiedes überliefert, welcher das Gitter zum Frühmeßaltar angefertigt hat: Marx Kaiser[1]). Aus der Tatsache, daß Adolf Daucher gelegentlich in der Moritzkirche die Visierung zu einem Gitter stellt, wie aus erhaltenen Resten und Nachrichten geht zur Genüge hervor, daß auch unter diesen Gittern häufig beachtenswerte Kunstwerke zu finden waren.

Anlage.

ZUM KAISHEIMER ALTAR.

Die im Reichsarchiv München aufbewahrte handschriftliche Kaisheimer Chronik des Cölestin Angelsprugger schreibt neben der von Hüttner herausgegebenen, regelmäßig zitierten deutschen Chronik eine alte lateinische Kaisheimer Chronik ab[2]). Dort nun finden wir eine wesentlich ausführlichere Stelle über den Kaisheimer Altar als in der Knebelschen Chronik. Sie möge hier Platz finden.

S. 681 Anno 1502:

Domus Villa nova funditus per incendium demolita est. non tamen impediebat, quod abbas in sua basilica altare summum magnis expensis tabula perquam magnificia (?) tribus a principibus artificibus Augustanis, qui pro illa aetate nominis celebritate prae caeteris floruere confici et erigui (?) fecerit. Videlicet primo fabro lignario Adolpho Kastnero, Caesariensium aedium Augustae praefecto, alteri sculptori gregorio, tertio pictori Joanni Holpain nomen fuit. Cuius ultimi nomen in altaris inferiori tabula, ubi Magdalenam cum sua pixide intueris, pixidi inscriptum invenies. Sed miror, quod de Alberto Dürero tunc temporis inter pictores vere principe nulla fiat mentio, cum tamen ex posteriori parte altaris, prout semper consueverat, suum nomen assignare, idipsum pateat sub hisce literis. —

G. h. 106: A.D.D. (?) 1502:

„hoc excellentissimum altare propter vetustatem et defectus, quos ex parte superiori per vermium corrossiones patiebatur a R^mo D. Benedicto abbates (!) ut infra patebit, fuit amotum et novum insigne erectum. Sed ex tabulis quadratis tribus, quae ex parte inferiori stabant, et referebant (?), primum quidem Dominum crucifixum, secunda depositionem de cruce, tertia sepulturam. Duae primae ad instantiam Ducissae Serenissimae Neoburgi fuere donatae et ab eadem serenissimo suo coniugi ad diem natalis qui singulari erga easdem figuras ferebatur devotione, a. 1671, 1672 tertia tabula, haud dubius (?), serviet quoque ad duas priores, ut sic quasi funiculo triplici rapiantur, (ut etc.) principes ad amorem erga monasterium."

scheint mir nicht beweiskräftig zu sein, nachdem die Arbeit zu diesem Altar schon 1499 beendigt sein dürfte. Inzwischen war 1502 eine Arbeit wie die für Kaisheim fertiggestellt worden.

(1) In dem vorliegenden Zechpflegebuch wird dieser Marx Kaiser mehrmals erwähnt, doch handelt es sich nicht um bemerkenswerte Dinge. Der 1516 mit Aufträgen für Maximilian genannte Marx Schlosser ist offenbar ein Sohn von Marx Kaiser.

(2) Kaisheim, Kl. Lit. Nr. 139. Im ganzen ist allerdings die deutsche lateinische Chronik vorzuziehen; insbesondere zeigt der Text ohne weiteres die verständnislose Wiedergabe des Originals.

Digitized by Google

Kein Zweifel dürfte darüber herrschen, daß hier die drei Gemälde in der Augsburger Galerie gemeint sind, welche eine gut unterrichtete Inventarnotiz bereits als von Kaisheim herrührend bezeichnet[1]). Wir dürfen dieser Inventarnotiz wohl trauen, auch in der Nachricht, daß die Gemälde von 1502 seit 1715, in prächtige Rahmen gefaßt, am Kircheneingang aufgestellt waren, Sie ist jedoch auf Grund der soeben zitierten Abschrift einer lateinischen Chronik dahin richtig zu stellen, daß gerade die drei in Augsburg befindlichen Gemälde 1671—72 der Herzogin in Neuburg und von dieser ihrem Gemahl zum Geschenk gemacht wurden[2]) und so von den übrigen Tafeln getrennt waren. Ch. v. Mannlich[3]) schreibt von 17 Gemälden, welche er in Kaisheim gefunden habe, während nun in der Pinakothek nur 16 aufbewahrt werden, jedoch kann keines der heute in Augsburg befindlichen hierher bezogen werden. Ein weiteres Eingehen auf die Gemälde dürfte hier nicht am Platze sein, vielmehr muß uns nur daran liegen, den von Baum aufgezeigten Widerspruch in der Überlieferung über das Schicksal der Tafeln des Kaisheimer Altars aufzuklären. Vielleicht lassen sich später noch weitere Punkte erhellen.

Die angezogene Stelle der bei Angelsprugger abgeschriebenen lateinischen Chronik dürfte auch geeignet sein, uns über einen weiteren Punkt aufzuklären. — Man stand seit langem vor der nicht leicht zu lösenden Frage, ob der in der Knebelschen Kaisheimer Chronik[4]) als Mitarbeiter Gregor Erharts genannte Wolf oder Adolf Kastner mit Adolf Daucher gleichgesetzt werden dürfe. Wiegand[5]) glaubt die Lösung gefunden zu haben durch die Gleichsetzung von Kastner und Kastenmacher, sowie durch den Hinweis darauf, daß im Kaisheimer Hof zu Augsburg sich kein anderer Bildhauer Adolf nach Ausweis der Augsburger Steuerbücher gefunden habe. Demgegenüber möchten wir erwähnen, daß uns der Ausdruck Kastner für Bildhauer weder bei Adolf Daucher noch sonst in archivalischen Quellen bei einem gleichzeitigen Meister begegnet ist[6]). Wohl aber bedeutet „Kastner": „Bewahrer des Getreidespeichers", Vorsteher der Wirtschaft; Kastneramt usw. waren in der älteren Zeit gebräuchliche Ausdrücke[7]). Von dieser Seite her scheint die Bemerkung der Kaisheimer Chronik Knebels über die Autorschaft Adolf Dauchers erst gesichert werden zu müssen. — In der oben zitierten Chronik nun wird Adolf Kastner als „Praefectus Caesariensium aedium Augustae" bezeichnet. — Halten wir dazu die aus den im Reichsarchiv erhaltenen Akten des Klosters Kaisheim[8]) festzustellende Tatsache, daß dort zu jener Zeit das Kastneramt bestand, so werden wir die Bezeichnung Adolf Kastner als „Pfleger und Kastner" zwanglos deuten können.

Es bleibt noch ein Bedenken: konnte ein so vielbeschäftigter Künstler wie Adolf

(1) Katalog der Filial-Gemäldegalerie zu Augsburg. 3. Aufl. 1912, S. 32.

(2) Die von Baum „Ulmer Plastik", S. 89 benutzte Schaidlersche Chronik bringt einen schlechten Auszug aus den bei Angelsprugger wiedergegebenen Kaisheimer Chroniken.

(3) Ch. von Mannlich, Kgl. bayer. Gemäldesaal zu München und Schleißheim. München 1817, Nr. 11.

(4) Herausgegeben von Hüttner, Bibl. des lit. Vereins, Stuttgart, Tübingen 1902.

(5) a. a. O., S. 26.

(6) Eine Zusammenstellung anonymer Bezeichnungen Wittwers, S. 434 „a cistifice vel a cisternario vel ymaginario vulgariter pildschneyder vel kystler Adam nomine."

(7) Schmeller, Bayer. Wörterbuch.

(8) Kaisheimer Registratura originalium litt. Fasc. 36, Nr. 187, S. 20 D. anno 1522, Nr. 188, S. 34. Augsburg A. 1522: „Nikolaus Hirschmann als Pfleger und Kastner des Hofs allda mit Bewilligung jährlich 4 fl."

Digitized by Google

Daucher noch im Nebenamt sich als „Kastner" betätigen? Würde für die Wahrscheinlichkeit der Tatsache nicht bereits der Ausdruck „Caesariensium aedium Augustae praefectus" genügen, so könnte noch eine Stelle der Knebelschen Chronik angeführt werden: „1499 läßt Abt Georg einen Altar in Ulm schnitzen bei „unserm Hauswürdt michel Amann". Es scheint also die Zeit an dieser Doppelstellung des Künstlers keinen Anstoß genommen zu haben. (Der Tatsache, daß der Name Kastner in der fraglichen Zeit als Familienname vorkommt, ja, daß der Kaisheimer Abt diesen Namen führte, kommt nach dem Ausgeführten wohl keine Beachtung zu. Auch daß der Verfasser der lateinischen Chronik auf Grund der Ausdrucksweise der früheren deutschen Chronik sein „Caes. aed. Aug. praef." aus „Kastner" geprägt habe, scheint mir nicht wahrscheinlich.)

ARCHIVALISCHE BELEGE.

Zechpflegebuch von Ulrich und Afra[1]).

Blatt 87b, Eintrag 7: 1510.

Jtem ich hab aussgeben am sontag nach sant Endry tag dem mayster Georgory 10 fl die er seinem vatter mayster Michel gen Vlm geanttwurt hat zů denen fl die VII der Harder geben hat auff die eegeding weiss machen sol.

Blatt 90b Eintrag 5: 1510.

Jtem ich hab aussgeben am aftermäntag in pfingst feren dem maister Kůnratt $1^1/_2$ fl dass er den zug daran die engel hangend über die rechtten lecher geheneckt hat und 100 eyssny negel dartzů gebraucht hat $1^1/_2$ fl

Eintrag 6:

Jtem dem maisster Michel von Ulm die (!) die engel gebracht hat in der wuchen vor pfingsten die send von im gedingt worden umb 60 fl dann hat er sich hartt klagt er hab der arbaid grossen schaden miessen nemen also seinen wir mit im abkomen durch den purgermaister Hosser und maister Burckart und maister Jörg Seld goldschmid Hanss Harder und Petter Wolffstrygel und zunftmaister Engelberg und Hanss Winder Petter Ketzer und ist im me zů denen 60 fl gesprochen wordenn durch die erber leid 30 fl důt in ainer sum 90 fl daran hat er eingenomen nach inhalt dess bůchss 50 fl der Harder hat im me 3 fl geben damit hat er empfangen 53 fl dar auf hab im zahlt an der mittwuchen in pfingstfeyren 37 fl ich gab dem Harder die 3 fl dem maister Michel gem hat.

Blatt 91a Eintrag 1: 1510.

Jtem der Harder hat im me geben 3 fl daruv hat er empfangen 53 fl dar auf hab ich im zalt 37 fl.

Jtem ich hab zalt dem Harder die 3 fl die er dem maister Michel geben hat dar mit hab ich aussgeben an den mitwuchen p. pfingsten 90 fl.

Jtem hab me auss geben umb die bretter dar in man die engel gefirt hett 15 kreytzer.

Jtem ich hab aussgeben an dem messmer und dem Werlin trinck gelt 6 kreytzer.

Jtem me dem von Utzen dass er der enge(l) hiet hat 1 kreytzer.

Jtem ich gab me dem ballier trinck 6 kreytzer.

Jtem ich gab me den stainmetzeln 7 kreytzer die die enngel habend helffen auf ziechen.

(1) Das Buch, schmalfolio, trägt eine alte Signatur (18. Jahrh.) „Partit. II, Fasc.: Lit. C, Nr. 17" etc. Die Einträge sind ausnehmend flüchtig, was sich sowohl in der Formulierung der Sätze, wie in der Schrift bemerkbar macht,

Digitized by Google

Blatt 92a Eintrag 1: 1510.

Jtem ich hab auss geben dem sayler umb 2 sayl darann die engel hangend wieged 46 Pfund 1 Pfund und 3 kreytzer.

Eintrag 2:

Jtem ich hab auss gebenn dem Apt maller dass er die 3 say[1]) die zu denn engelen geherend rot angestrichen hat 1 fl.

Blatt 92a Eintrag 6: 1510.

Jtem ich hab aussgeben amm sampstag nach sant Affrenn tag dem mayster Kůnratt $2^1/_2$ fl fir den . . . oder haspel den er gemacht hat zu den engeln ich gab denn knechten 3 kreytzer trinckgelt $2^1/_2$ fl 3 kreytzer.

Eintrag 7:

Jtem ich hab me aussgeben auf denselben tag dem pallier und dem stainmetzel fir ir arbaid die sy mitt den engeln gehept habend 46 kreytzer.

Eintrag 12.

Jtem ich hab me aussgebenn dem Marx schlosser 10 gl. umb zu dem steinhaspel.

Blatt 92b.

Jtem ich hab auss geben dem sayller umb die 2 sayl dar ann dass gewerck hanget zu denn englen habend gewegen 23 Pfund 1 Pfund umb 3 kreitzer. Her ab und an dem ander blad 20 fl 39 kreytzer 2 pf.

FRÜHMESSALTAR ULRICH UND AFRA.

Zechpflegbuch Ulrich und Afra.

Blatt 38 Eintrag 2: 1498.

Jtem ich hab auss gebenn am samsstag nach sant nicklauss tag im 98 jar dem maister Adolf Daucher zu den $1^1/_2$ hundert guld[en] die er von den alltten zechmaister eingenommen hat 180 fl.

Eintrag 3.

Jtem me auf denn selben tag gab ich im 3 fl die sol er seiner hawssfraw und denn knechten und wem ess zů gehert zu ainem trinkgelt geben allso hat er auff die taffel 350 fl und beleipt noch hinderstellig 20 fl die selben 20 fl söllen wir im oder seinen erbenn bezallen zwischen hie und sant Jörgen tag im 99 jar wen er der selben 20 fl bezalt ist, so ist man im darnach nichtzt mer schuldig.

Blatt 40 Eintrag 1: 1498.

Jtem ich hab aussgeben am afftermänntag in kreytzwuchen dem maister Adolf Dacher 20 fl. Darmit ist er gar bezalt.

Blatt 41b Eintrag 7: 1498.

Jtem ich aussgeben am dornderstag nach pfingsten dem maister Adolf umb die 5 kreytz 20 kreytzer.

Eintrag 8:

Jtem ich hab aussgeben dess maister Adolff knechtten zů trinkgelt dass sy die 5 kreytz in den feyentag messen machen 4 kreytzer.

(1) Seile? Säulen?

Digitized by Google

Dazu gehört als der Reihe nach früheste eine spätere Eintragung:

Blatt 51 Eintrag 1: 1498.

Sannt Uolrich.

Jtem der maister Adolf hat empfangen von der der dafel die gehert zů dem friemesaltar von dem bürgermaister Hoser hündert und finftzt [ig] guld [en] nach laut seiner hant geschrift die er dem burger maister Hoser geben hat die hand geschrift han ich empfang [en] am after montag nach sant partelmestag von dem bürger Hoser im 98 jar

zedel

Jtem und die alten al ab[1]).

Die folgenden Ausgaben zum Frühmeßaltar sollen, da für uns nicht besonders wichtig, nur als Stichproben aus ähnlichen Notizen angeführt sein.

Blatt 8 Eintrag 9: 1484.

Jtem dem Purgmair maller ain guldin für ain daffel ze mallen von zwey fligel und daffel pessern und von getterlachen rot ze machen zu friemas alter.

Blatt 13a Eintrag 4: 1486.

Jtem ich han geben dem Apt maller von der daffel vor dem friemessaltar 20 groschen und 2 krizer dem knaben drinkgelt.

Blatt 23b Eintrag 1491.

Jtem 3 gld. zalt ich pro dem Apt maler adi 24. setembris von dem getter anzustreichen, das umb den friemessaltar ist.

In einem folgenden Zechpflegbuch für Ulrich und Afra, welches ebenfalls im Augsburger Stadtarchiv aufbewahrt wird, findet sich zum Jahre 1538 (auf S. 326) eine Eintragung, welche über Malerarbeiten des „Lienhard Beck" am Frühmeßaltar berichtet. —

Über das Gitter.

Blatt 23 Eintrag 4: 1491.

Jtem 15 gld. gab ich pro Marxen Kaysser dem schlosser adi 13. setembris auf rechnung auf das getter, das er fier den friemessaltar zů sant Ulrichs hat gemacht.

Blatt 23 Eintrag 1:

Jtem 12 gld. zalt ich pro mayster Marx Kaysser schlosser, adi 12. setembris auf rechnung auf das getter, das er fier den friemessaltar zů st. Ulrich hat gemacht.

Eintrag 2:

Jtem 5 gld. 14 sh. 1 h zalt ich pro mayster Marx Kaysser, schlosser adi 28. oktober rest am getter, das er umb den friemessaltar hat gemacht.

(1) Bei dieser Eintragung handelt es sich offenbar um eine Abschrift.

Digitized by Google

GASPARD DUGHET GENANNT POUSSIN, 1613 BIS 1675

Mit vier Tafeln in Lichtdruck

Von KURT GERSTENBERG

Neben Nicolas Poussin steht Dughet als der hervorragendste Vertreter der heroischen Landschaft, wenn man diesen Begriff in einem strengeren Sinne faßt[1]). Aber der Schatten des großen Poussin lastet auf ihm und verhindert, daß er seiner Bedeutung nach richtig eingeschätzt wird. Die Meinung tut unrecht, die besagt, daß Dughet, der den Schwager so verehrte, daß er seinen Namen wie einen Schmuck begehrte und erwarb, die Landschaft nur im gleichen Geiste und mit gleichen Augen wie Poussin gesehen und gestaltet habe und nichts Besseres sei als dessen arbeitsfrohester und werkreichster Nachfolger. Frühere Generationen haben Dughet höhere Anerkennung gezollt, am gehaltvollsten hat Jakob Burkhardt im Cicerone geurteilt: „Bei ihm redet die Natur die gewaltige Sprache, welche noch jetzt aus den Gebirgen, Eichwäldern und Ruinen der Umgegend Roms hervortönt; oft erhöht sich dieser Ton durch Sturmwind und Gewitter, welche dann das ganze Bild durchbeben; in den Formen herrscht durchaus das Hochbedeutende, namentlich sind die Mittelgründe mit einem Ernst behandelt wie bei keinem andern." Je höher Nicolas Poussins Landschaftskunst in den letzten Jahrzehnten eingeschätzt wurde, desto niedriger galt Dughet. Wortführer waren die Franzosen. Emile Michel faßt sein Urteil so zusammen: „Il y a loin de là à l'unité puissante, aux belles proportions, à la force expressive de Poussin et celle surcharge d'ornements inutiles et incohérents montre plus de paresse d'esprit que de richesse d'imagination. (Les Maîtres du Paysage. Paris s. a. S. 120.) In der Histoire du Paysage en France, die Henry Marcel mit anderen Mitarbeitern herausgab, ist von Dughet überhaupt nicht die Rede, so leer schien seine Wagschale zu schwanken[2]). Soweit diese Beurteilung nur die ästhetische Einschätzung der Werke Dughets betrifft, könnte man sie auf sich beruhen lassen, bis einmal eine Geschichte des Geschmackswandels geschrieben wird; da sie aber mit dem Anschein der historischen Gerechtigkeit auftritt, müßte sie auch jederzeit einer kritischen Prüfung standhalten. Sie tut es nicht. Vielmehr zeigt sich, daß Dughets heroischer Landschaftsstil schon herangereift war und seinen eigenen Charakter besaß, bevor Poussin die ersten reinen Landschaften malte (1648), die dann allerdings mit der Kraft eines neuen Gesetzes auf Dughet wirkten, bis dann zuletzt seine ursprüngliche Natur wieder durchbrach und eine Vereinigung der neuerworbenen Erkenntnisse über den Bau des Landschaftsbildes mit dem Stil seiner Jugend herbeiführte.

* * *

Über Dughets Leben sind wir durch zwei zeitgenössische Quellen unterrichtet, durch die Viten Baldinuccis[3]) und Pascolis[4]). Pascoli erzählt, wie Poussin die Be-

(1) Vgl. darüber meine Habilitationsschrift: „Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei". Halle 1919.

(2) Es liegt nicht daran, daß der Begriff „Landschaftsmalerei in Frankreich" rein geographisch gefaßt wäre und die Kunst außerhalb des Landes unberücksichtigt geblieben, denn Poussin und Claude, die neben Dughet in Rom lebten, erhielten ihre ausgedehnten Kapitel.

(3) edis. F. Ranalli, Tom. V, 300 f. Firenze 1897.

(4) Lione Pascoli, Vite de' Pittori, Scultori, ed architetti moderni etc. Roma 1730.

Digitized by Google

gabung des Knaben erkannte und ihn in seiner Neigung zum Landschaftzeichnen bestärkte. Baldinucci nennt Poussin nicht ausdrücklich den Lehrer Dughets, betont nur, wie dieser den jungen Schwager durch Ratschläge unterstützte, wie: er solle nicht ablassen vom Figurenzeichnen, um selber seine Landschaften damit schmücken zu können. Die besonders unter den Niederländern verbreitete Gewohnheit der Arbeitsteilung zwischen Landschafter und Staffagemaler muß Poussin, dem Meister einheitlicher und reingestimmter Bildgestaltung, freilich an die Nieren gegangen sein. Dughet war ein eigenwilliger Charakter und liebte die ungebundene Selbständigkeit. Gleichzeitig hatte er vier Häuser zur Miete, zwei an den höchstgelegenen Punkten Roms, je eins in Tivoli und Frascati, um von dort aus das weithin gelagerte Land zu malen. Als leidenschaftlicher Jäger durchstreifte er die Campagna und stärkte das Auge im Weitblick. Er malte und zeichnete ununterbrochen nach der Natur vedute amene e deliziose (Baldinucci). Schon im 17. Jahrhundert waren Dughets Landschaften über ganz Europa verbreitet. Es ist bisher niemals der Versuch unternommen worden, die Masse der vorhandenen, sämtlich undatierten Gemälde zu ordnen. Und doch läßt sich das Werk Dughets in drei Stilperioden gliedern. Deutlich faßbar ist die Zeit jugendlich ungestümer Kraft in ihrem von Poussin völlig unabhängigen Stil, die etwa von 1630—45 währt, dann die Stilperiode unter dem beherrschenden Einfluß Nicolas Poussins bis ungefähr 1655 und schließlich die Zeit des reifen Stils bis zu Dughets Tode 1675.

In den Sammlungen Roms haben sich Werke aus der Frühzeit Dughets zahlreich erhalten und lassen erkennen, was auf das frühreife Talent den größten Eindruck gemacht hat. Das Werk, das zwischen dem dritten und vierten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts die anerkannt größte malerische Leistung darstellte, waren die Fresken mit biblischen Geschichten am Gemälde von S. Andrea della valle, die Domenichino 1624—28 gemalte hatte[1]). Aus dieser Quelle trank der junge Dughet. (Taf. I). Als ein wichtiges Frühwerk kann die Landschaft mit Maria Magdalena in der Galerie Colonna angesprochen werden. Sie ist chaotisch durchwühlt und voller Unwahrscheinlichkeit; ödes Bergland jagt auf in erstarrten Wellen und dicht am Ufer, wo das Meer mit ruhigem Spiegel liegt, rauschen abgrundtiefe Wasser hinab. Hier sind nun die Bezüge zu Domenichino mit Händen zu greifen. Domenichinos Fresken zeigen Geschichten des Neuen Testaments in großartiger heroischer Szenerie. Bergige Wüsteneien von wuchtiger Formation, oasenhaft eine Gruppe von Busch und Baum. Wenige große Figuren bewegen sich im Vordergrund. Die Figuren sind nicht auf der Fläche gegeneinander abgewogen, sondern ihre Gruppe erhält in der Raumschräge durch eine Baumgruppe das Gleichgewicht. Mit einem Ruck schließt der Mittelgrund an, Kulisse nur bleibt die Baumgruppe. Das Verhältnis per Figur zur Landschaft, den Kontrast der unfruchtbaren Bergwelt in ihrer rauhen Erhabenheit mit dem saftigen Baumwuchs vorn sind die Faktoren, die auch Dughet in die Bildrechnung stellt. Aber selbst in der Art, wie bergig ansteigendes Gelände vom Meer umspült wird, und wie dicht am Ufer ein rundes Kastell mit ausladendem Wehrgang sich aufbaut wie auf der Darstellung, wo Jesus Petrus und Paulus zu sich ruft, wird Vorbild für Dughet. Der Wert der Landschaften Domenichinos besteht in ihrer kraftvollen dekorativen Haltung, der allerdings eine klare Raumentwicklung mangelt. Die reifere Raumgestaltung konnte Dughet in den Werken des Annibale Carraccis finden, der in der Landschaft mit Maria Magdalena in der Galerie Doria der Figur auch eine vorherrschendere Stellung eingeräumt

(1) Über ihre Bedeutung innerhalb der Barockmalerei überhaupt vgl. Herm. Voß in Thieme-Becker, Lex. d. bild. Künstler, Bd. 9.

Digitized by Google

Domenichino. Rom, S. Andrea della Valle.

Dughet gen. Poussin. Rom, Galleria Doria.

Digitized by Google

Digitized by Google

hatte als sonst in seinen Landschaften. Von der tektonischen Landschaftsgestaltung Carraccis, die die Randlinien stärkt und die Mitte betont, hat Dughet gelernt, sucht sie jedoch unauffälliger zu halten. Die Stärkung der seitlichen Abschlüsse durch Bäume spricht auf Dughets Bild noch kräftig, aber die Betonung der Mitte durch Berg, Wasserfall und Figurengruppe im Mittelgrund erfolgt schon fast unmerklich. Die wachen Sinne Dughets haben ihn auch mit der anderen Großmacht der Landschaftskunst, mit der Auffassung der Niederländer ein Bündnis schließen lassen. Im Vordergrund dieser Frühlandschaft mit Maria Magdalena waltet ein stillebenartiger Sinn und belebt das Bild mit allerhand Getier und großblütigen Malven, Königskerzen und Winden, fast wie wenn der Sammet-Breughel dabei die Hand im Spiel gehabt hätte. Den Gegensatz der festlaubigen Steineiche und der feinen Laubsilhouette einer jungen Pappel hat Dughet zeitlebens geliebt. Niemals aber mit einer solchen Aufdringlichkeit vorgerückt wie hier. Der Mittelgrund mit der kleinfigurigen Szene der letzten Kommunion der Heiligen schließt unmittelbar an wie bei Domenichino. Das Bestreben, reich zu erscheinen, führt noch zu heterogenen Bildelementen. Das steinige, unfruchtbare Gebirge ist mit weichen Tönen gemalt, die überzeugender Plastik entbehren; ihre breite Malerei steht im Gegensatz zu der spitzpinseligen Sorgfalt in der Laubdarstellung. Paradiesische Lieblichkeit vorn, unfruchtbare Wildnis in der Tiefe; man spürt die Mühe und Ernsthaftigkeit, ein großempfundenes Ganzes zu geben, aber es bleiben Bildteile. Raumsinn mangelt nicht, wirkt aber noch sprunghaft. Alles das sind Beweise genug für die frühe Entstehung des Bildes. Niederländerisierende Neigungen kommen nicht auf. Dughet streift sie ab, denn seine großdekorative Anschauung in der Landschaft zog ihn einzig zu Domenichino.

In schwungvoll dekorativer Behandlung ordnet Dughet seine Landschaftsbilder. Mächtige Kulissen werden zusammengeschoben wie bei Domenichino, nur daß Dughet diese starre Welt mit seinem heißen Temperament anglühte und in Wallung brachte. Dughets reiche Phantasie erfand spielend ganze Folgen von Landschaften, und so hat er zuerst in vielgliedrigen Landschaftszyklen gearbeitet, Landschaften, bei denen die Figuren, inhaltlich bedeutungslos, oft nur ein vegetatives Leben führen, ja auf manchen überhaupt nicht aufgenommen sind. Die großen Motive der gebirgigen Campagna, immer neu zusammengeordnet, sind darin zu Trägern einer großen Gesinnung geworden. Sie gehen zurück auf unermüdliche Studien vor der Natur, die Dughet mit rastlosem Fleiß häufte. Man wird in den graphischen Kabinetten meist vergeblich nach diesen Studien fahnden, wenn man sie unter Dughets Namen sucht. Sie sind vergraben unter den Zeichnungen Poussins und Claudes, die noch der kritischen Sichtung harren. In Rom sind drei große Landschaftszyklen erhalten geblieben. Je 13 Landschaften, umfangreiche Wandbilder in Wasserfarben hängen im Palazzo Doria und im Palazzo Colonna. Baldinucci berichtet, wie mit wachsendem Ruhm Dughets der Principe Colonna (es war Filippo Colonna, der 1620 mit dem Neubau des Palazzos begonnen hatte) in seinem Hause einige Zimmer mit Friesen und Sopraporten ausmalen ließ, wie dann Aufträge des Principe Borghese und auch des Lorenzo Bernini folgten. Letzteres war in Baldinuccis Augen die höchste Anerkennung[1]), die einem Maler in Rom überhaupt zuteil werden konnte. Als erste Auftraggeber werden die Karmeliter von S. Martino ai Monti genannt. Aber diese Landschaften mit Geschichten aus dem Leben des heiligen Elias in den Seitenschiffen der Kirche, die

(1) Noch ausführlicher spricht Pascoli von jetzt untergegangenen Wandmalereien Dughets.

Digitized by Google

dritte erhaltene Folge, sind keine Frühwerke, sie zeigen aber, daß die Großartigkeit der Formengebung Dughets, der hohe Schwung seiner Auffassung schließlich mit innerem Recht die Maße des Mauerbildes beanspruchen durfte.

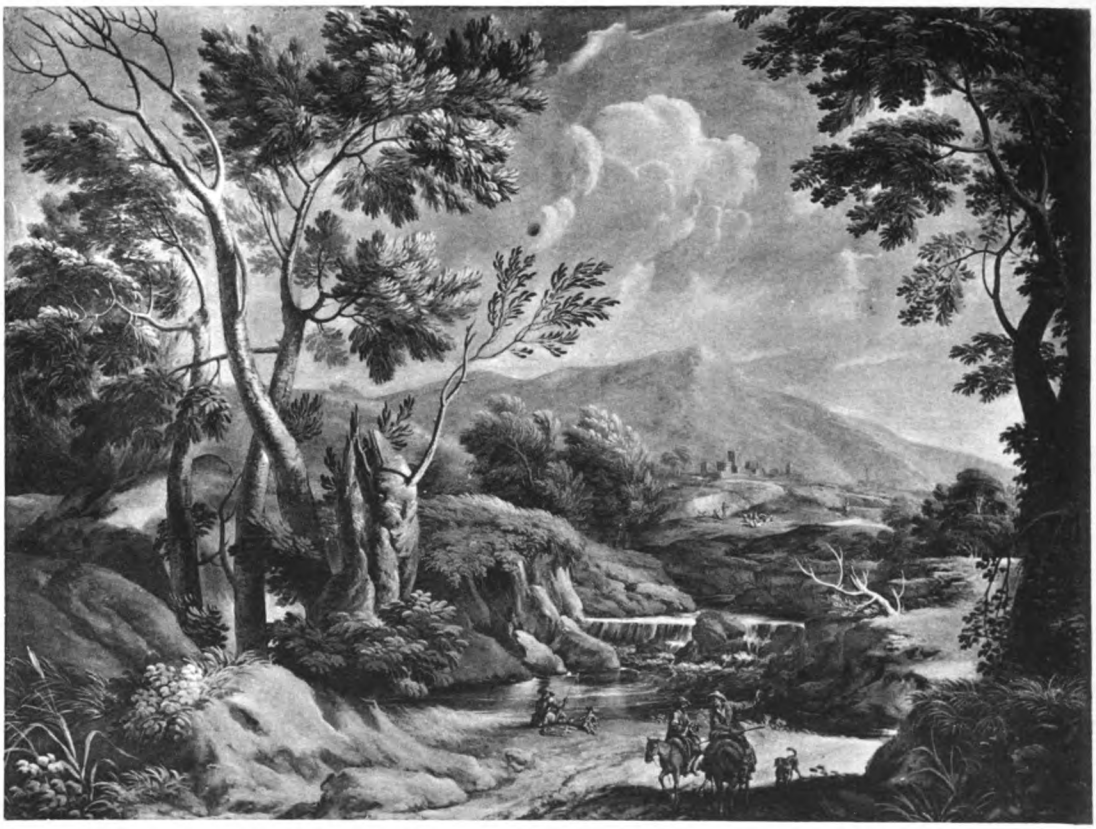
In den Zyklen im Palazzo Colonna (die neun Landschaften in der Galerie Colonna sind stilistisch später) und im Palazzo Doria zeigt sein Stil die volle Reife, ein Stil, dessen heroische Haltung mit brausendem Pathos und einer gallischen Rhetorik vorgetragen wird und nichts zu schaffen hat mit der inhaltreichen Knappheit und geläuterten Formenreinheit Poussins. Die Landschaft mit den beiden jungen Pappeln aus dem Colonnazyklus schiebt noch raumlose Kulissen hintereinander (Taf. II). Hinter dunklem repoussoir bleibt das Gelände unübersichtlich und ohne klare Entwicklung; hinter dem Bergvorsprung mit dem Kastell hört die Welt auf. Die räumliche Vorstellung versagt. Das Bild ist rein dekorativ in der Flächeneinteilung, und in spitzen Keilen sind Hell und Dunkel ineinander verzahnt. Das Licht durchstößt das Bild mit gellender Heftigkeit. In diesen beiden Landschaftsfolgen für Colonna und Doria hat Dughet schon durch die farbige und formale Haltung zum Ausdruck gebracht, daß es sich um dekorative Wandbilder handelt. Auf Leinwand gemalt und in Rahmen gespannt sollen sie unzweifelhaft Ersatz bilden für Wandteppiche, ebenso wie die von Domenichino und Viola 1608 für den Palazzo Belvedere in Frascati entworfenen Landschaftsfresken[1]). Die großformige Behandlung gleitet hin und wieder zum Grobformigen ab. Die farbige Haltung aber erweckt die Erinnerung an Gobelins, sie ist reserviert, fast monoton in Laub und Land, graugrün in stumpfen Tönen und wie eingestäubt. In derber, handfester Malweise, die den Schmiß des Pinselstriches erkennen läßt, sind die Bilder rasch entstanden. Baldinucci erwähnt rühmend, Dughet habe eine solche Pinselfertigkeit erlangt, daß er an einem einzigen Tage eine Leinwand von fünf Spannen im Geviert mit verschiedenen Figuren darauf vollendete.

In den 13 Bildern der Doriafolge, die um 1640 entstanden zu denken ist, hat Dughet den Raum gewonnen, und man erkennt auch, wer ihm dazu verhalf. Eine kraftvoll modellierte Plastik besitzen alle Formen, die in unruhigen Silhouetten gerandet sind. Das Gelände wirft sich in mächtigen Brechungen, und in plötzlichem Abfall klaffen Schluchten, aber der Raum wird dabei doch kontinuierlich entwickelt. Immer noch erfüllt die Bilder ein kontrastreiches Allzuviel, niemals wird ein großes Motiv von Hebung und Senkung rein durchgeführt. Eine romantische Gesinnung dokumentiert sich in diesen Werken. Zu der wogenden Wucht der Formen auf der Erde gesellen sich am Himmel die Wolken, geballt und getürmt zu gewittriger Stimmung, und unter solch unheildrohendem Himmel liegen wieder stillspiegelnde Wasserläufe, belebt von wenigen Segelbooten und am Rande begleitet von einzelnen Wachttürmen und zerfallenen Burgen. Den gleichen Stimmungston trägt die Staffage, die nicht antikisierend gehalten ist, sondern zeitgenössische Volkstypen, Reiter und Hirten, Maultiertreiber, Fischer und Schiffer, verwendet. Auf der Landschaft mit den beiden Reitern (Taf. II) dient das Licht nicht allein der Form, es ist vielmehr auch Ausdruck des jähen Temperaments. Hinter einer dunklen Baumkulisse rechts prallt seine Weiße heftig herein. Blinkhelle Baumwipfel schäumen auf im Licht, die gleiche drängende Gewalt in den Formen. Randnah stoßen die Bäume hoch in elastischen Kurven, benachbarte Stämme kreuzen sich, wobei dies alte Kontrastmotiv Tizians ins Barocke gesteigert wird.

(1) Jetzt in der Sammlung des Grafen Lauckorowski in Wien. Vgl. die Abbildungen im Archiv für Kunstgesch. 1913, Tafel 69 ff.

Digitized by Google

Dughet gen. Poussin. Rom, Palazzo Colonna.



Dughet gen. Poussin. Rom, Galleria Doria.

Digitized by Google

Digitized by Google

Das Laub, unverhältnismäßig groß im einzelnen Blatt, ist doch auch im Begriff, die Einzelform der Gesamtbewegung dem Eindruck von Laubmassen zu opfern. Die mächtige Masse schwillt schwer am oberen Bildrand hin, wird oft von ihm überschnitten. Deutlich werden zwei Baumarten bevorzugt, die großblättrige Kastanie, die die Belaubung einzelner Äste und Zweige gesondert trägt, und die Steineiche mit kleinerem Blattwerk, das aber zu dichteren, dunkler grünen Massen zusammenschlägt. Die flotte Arbeitsweise höht bei dieser über flockig grünem Grund den Glanz einzelner Blätter in spritzigem Weiß, läßt bei jener Zweig um Zweig entstehen, nichtachtend der einheitlichen Erscheinung, so daß die Blätter wie windzerwühlt auseinanderfahren. Unerschöpflich rauscht die pathetische Rhetorik. Der Erfindungsreichtum ist erstaunlich. Dughet ermüdet nicht durch Wiederholung, auch nicht durch die Eintönigkeit des Kolorits, wohl aber durch das Fortissimo des Vortrags. Die Fläche ist durchwühlt von jähzuckenden, stoßenden Linien, aber der Raum ist im Gegensatz dazu, wenn auch im Vordergrund oft grellere Kontraste sind, durchflutet von einem weichen, magischen, manchmal feierlichen Licht. Auf der Sorgfalt dieser Lichtorganisation beruht überhaupt erst der neue Raumeindruck. Man spürt aus ihr die Nähe des großen Claude, und Baldinucci bemerkt denn auch ausdrücklich, daß Dughet, als er von Reisen nach Neapel, Perugia und Florenz zurückgekehrt war, viele Studien unter der Anleitung Claude Gellées gemacht habe.

Als die stärkste künstlerische Potenz in der Landschaftsmalerei, ehe Nicolas Poussin mit seinen Landschaften auftrat, darf Claude in Rom gelten, er, der das Erbe der niederländischen atmosphärischen Landschaftsmalerei der Elsheimer und Brill angetreten hatte, aber doch auch mit seinem Pfund, der tektonischen Grundauffassung der Natur, wucherte. Unter den Landschaften Dughets gibt es einige, die in allen Elementen und selbst ihrer Anordnung weitgehend mit Bildern Claudes übereinstimmen und doch bei der Verschiedenheit der Charaktere und der Ausschließlichkeit der Temperamente der beiden Maler sich nicht auf eine Linie bringen lassen. Die Hafenansicht Claudes in Windsor[1]) zeigt seine Kunst in der wölbigen Kraft der Bäume, deren Kronen wie eine Wolke im Luftraum schweben (Taf. III). Ein Hafen öffnet sich nach der Ferne, und das Weben des Lichtes umfängt ihn mit seinem goldigen Zauber. Auch Dughet hat in dem Bilde einer Flußmündung links eine Baumgruppe angeordnet, doch ist sie ohne die räumliche Funktion gedacht wie bei Claude. Sie bleibt dicht am vorderen Bildrand und entbehrt der wohligen Sattheit der Form, und die sublime Zartheit der Lichtschleier Claudes fehlt auch, und doch ist der Einfluß dieses Meisters auf die Lichtführung mit dem milden Hinschwinden am Horizonte unverkennbar. Gemeinsam ist auch die subjektive, die romantische Auffassung der Natur, die sich bei Dughet so lange hält, bis er in die gebieterische Machtsphäre Nicolas Poussins gerät. Am nächsten stand Dughet dem Stil und der Auffassung Claudes bei der Wiener Landschaft mit dem Grabmal der Cäcilia Metella. Tief in den Raum gerückt haben die beiden Pinien die einheitliche Krone wie eine Kuppel. Es gibt kein weiteres Bild Dughets, das solch prächtiges Zentralmotiv im Sinne Claudes verwendete und damit eine stille poetische Stimmung entfachte, die mit der Naturstimmung, die Schwüle und Feuchte einer regengereinigten Landschaft atmet, zusammenklingt.

* * *

(1) Um 1640 entstanden. Nicht im Liber Veritatis. Pattison, Claude Lorrain, Paris 1884, Catal. Windsor Nr. 2.

Digitized by Google

Die Annahme, Dughet sei als Schüler Nicolas Poussins aufgewachsen, geht auf Baldinucci zurück, der erzählt, das Schicksal habe den Entschluß des jungen Dughet, Maler zu werden, begünstigt, indem es fügte, daß Nicolas Poussin sein Schwager wurde. Die Hochzeit Poussins fand 1630 statt. Gaspard Poussin war damals 17 Jahre alt, lebte aber im nächsten Jahre bereits selbständig und nicht mehr in Rom. Da nun Poussin in diesen Jahren völlig unter venezianischem Einfluß stand, wie Grautoff[1]) dargelegt hat, so müßte sich doch diese charakteristische Stilperiode Poussins auch irgendwie in den Arbeiten Dughets spiegeln. Aber nichts von alledem; die stilkritische Untersuchung zeigt vielmehr, daß Dughet unter dem bestimmenden Eindruck Domenichinos begann, dann aber seinen eigenen Stil zur Reife brachte, wobei er wesentliche Einwirkung von Claude Lorrain erfuhr. Die Behauptung, die Dughet einfach den Schüler Poussins nennt, unterschlägt die Entwicklung Dughets bis zur Jahrhundertmitte, vernachlässigt die eine Hälfte seines malerischen Werkes.

Um 1650 nämlich vollzieht sich eine Wandlung in Dughets Stil, die aus dem Saulus einen Paulus macht. Dughet gerät eine Zeitlang völlig in den Bann Poussins. Von diesen Landschaften Dughets mag das Wort Félibiens[2]), sie seien die Reste der Gastmähler Poussins, wie man einst gesagt habe, die Tragödien des Euripides seien die Reste der Gastmähler Homers, mit dem gleichen Recht und Unrecht wie für den antiken Dichter gelten. Dughet war auf den Grundlagen der römischen Landschaftsmalerei der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zu einem tektonischen Stil gelangt. Durch unablässiges Zeichnen nach der Natur hatte er seine Anschauung bereichert, aber vor der Fülle kam er nicht zur Klarheit und wußte nicht, daß man mit weniger Motiven reicher und bedeutender wirken konnte. Auf Studienausflügen, die Poussin nach Sandrarts Erzählung unternahm, mag Dughet des öfteren mit seinem Schwager zusammengewesen sein. Aber was Poussin unter einer Landschaft verstand, wie er alle Naturformen zu größter Schaubarkeit gebracht wissen wollte und in der Klarheit der Erscheinung auch ihre Würde sah, das erkannte Dughet doch erst, als Poussin selber reine Landschaften malte, wovon zuerst 1648 die Rede ist. Dughet war schon 35 Jahre alt, aber es muß ihm wie Schuppen von den Augen gefallen sein. Zu der gleichen sicheren Bildorganisation zu gelangen, wurde nun sein Streben, und er ruhte nicht, bis er Ähnliches erreichte und mit Recht, aus einer inneren Verwandtschaft heraus, den Namen Poussin trug, den er bisher um der äußeren Verwandtschaft willen (Baldinucci) angenommen hatte. Wenn Poussin ein Gebäude zeichnete, vermied er die malerisch verschobene Aufnahme übereck, brachte es vielmehr auf eine baumeisterliche Ansicht, die in fast geometrischer Strenge Plan und Aufbau offenbarte, etwa bei der Ansicht von S. Maria in Cosmedin (Zeichnung in Oxford). Mit solcher Auffassung hat Dughet die Ostfassade von S. Giovanni in Laterano gemalt[3]).

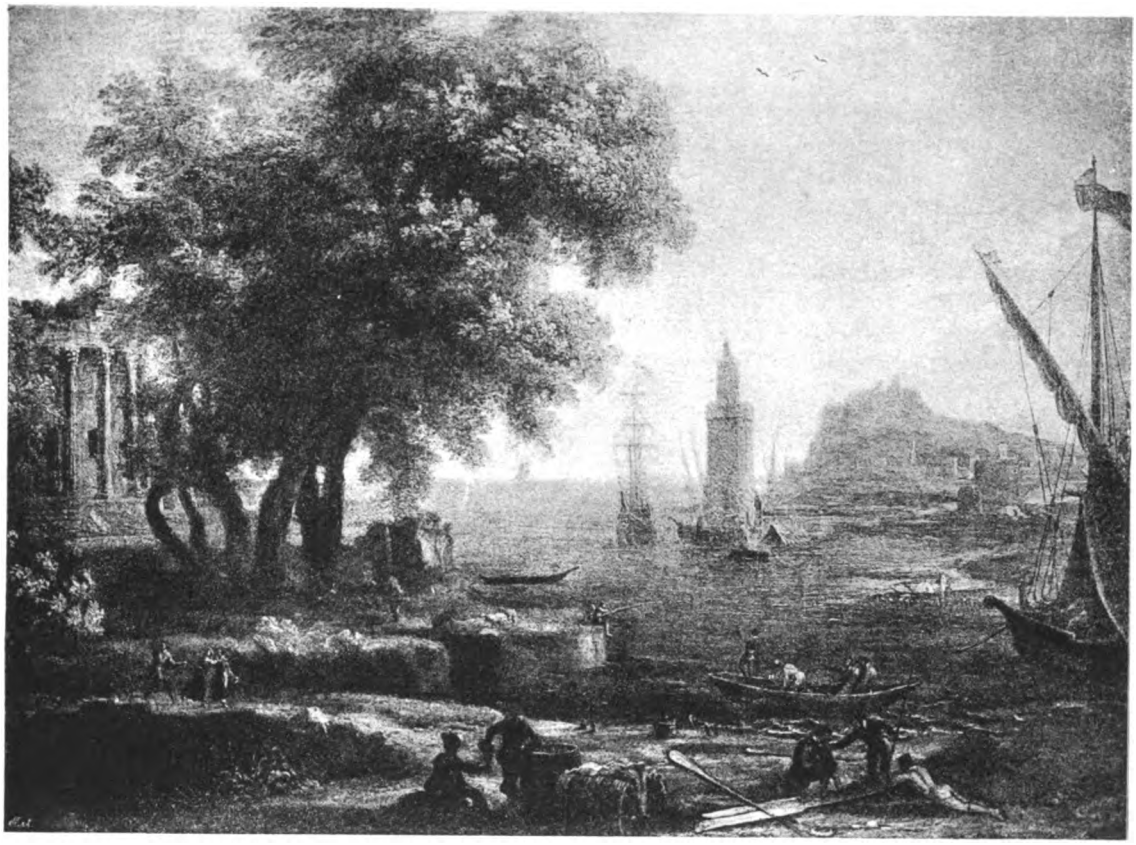
Es ist eine durchaus logische Entwicklung, die der Stil Dughets durchmacht, wenn diese Entwicklung auch scheinbar unüberbrückbare Gegensätze enthält, die etwa denen im Stil des jungen Cranach um 1500 und des älteren Cranach nach 1520 ähneln. Schritt um Schritt erweitert sich Dughets Raumanschauung. Von den plastisch stark empfundenen Bergkulissen im Sinne Domenichinos führt ihn

(1) O. Grautoff, Nicolas Poussin I, S. 97 ff.

(2) Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres. 1725, T. IV, p. 164.

(3) Hermann Egger, Römische Veduten I, Taf. 86.

Digitized by Google



Claude Lorrain. Windsor, Galerie.

Dughet gen. Poussin. Rom, Galleria Doria.

Digitized by Google

Digitized by Google

sein Weg zu den lichtverschleierten Raumlandschaften Claudes, die seiner ungestümen Robustheit innerlich wesensfremd blieben. Um so mehr hatte ihm das durchdachte Bildgefüge Poussins zu sagen, das den Raum bis in die tiefsten Tiefen deutlich erhielt, als sich ihm darin weniger eine seelenvolle Harmonie denn eine beherrschte Leidenschaft offenbarte. Poussins Landschaft mit den beiden Nymphen in Chantilly (Grautoff Nr. 154) mit ihrer kristallenen Durchsichtigkeit der Gründe und der baumeisterlichen Klarheit im Gegeneinander von Senkrecht und Wagerecht, im Hintereinander von dunklen und hellen Schichten, zeigt deutlich, wie die Vorbilder für Dughets Flußlandschaft mit der büßenden Maria Magdalena in Madrid beschaffen waren (Taf. IV). Die jähe Ungebundenheit früherer Bilder ist einer maßvollen Haltung gewichen. Zügel sind angelegt und Zug um Zug wird die Tiefe gewonnen. Statt zerklüfteter Berge, deren Fuß nicht sichtbar ist, jetzt die sorgfältige Planbreitung der Erde, von der sich alles verfolgbar erhebt. In Gelände und Baumschlag ist eine neue Intensität der Naturbeobachtung, die auch die kleinteilig zackigen Laubsilhouetten in aller Klarheit vor Augen stehen läßt, was einer präzisen scharfen Formzeichnung an Stelle der breiten Pinseltechnik von früher verdankt wird. Die Baumsilhouetten bleiben aber immer um einen Grad bewegter als bei Poussin und im Rhythmus von Hell und Dunkel flackert noch die Leidenschaft. Das Bild wird um 1650 entstanden sein. Dughet hatte sich nun in der Hand, und die ungebärdige Wildheit der Landschaft in der Galerie Doria, die doch auch eine Maria Magdalena in ihrer Buße umgab, liegt weit hinter ihm. An Bildklarheit hat er gewonnen, an unmittelbarer Überzeugungskraft verloren: Die fast apokalyptische Großartigkeit der Einöde hat sich in eine friedlich-freundliche Flußlandschaft verwandelt.

In den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens hat Dughet seinen reifen Stil gefunden, der ihm schon zu Baldinuccis Zeiten europäischen Ruhm einbrachte. Die letzte höchste Vollendung der Landschaftskunst, in der Harmoniegefühl und anschauliche Erkenntnis sich decken, ist ihm versagt geblieben. Dughet hat die darstellerischen Prinzipien der Landschaftsmalerei Poussins rein bewahrt, aber nicht selbständig zu entwickeln vermocht. Die heroische Gewalt seiner Frühkunst brach wieder durch. Der gehaltenen Gebärde Poussins konnte er sich nicht anbequemen, er streifte sie, als seiner Natur entgegen, wieder ab. Dughets Ausdrucksstil schwingt von stürmischer Bewegung aus zu einer noch bebenden Ruhe, das leidenschaftliche Pathos wird gezügelt zu einer Gehaltenheit, die das Gewaltsame dieses Temperaments noch erkennen läßt. Dughets Darstellungsstil gelangt von zügig kraftvoller Anordnung von Formen, die die Bildfläche einfach mächtig teilen, aber ohne Raumtiefe sind, bis zu einem raumbeherrschenden Aufbau, der die Gründe im Wechsel von Hell und Dunkel klärt. Das Gute in diesen Spätbildern ist die Energie, mit welcher der Raum gestaltet wird, wobei der Wechsel von Hell und Dunkel manchmal wie in Böen die Bildfläche rhythmisiert. An künstlerischer Einsicht erheben sich die Spätbilder über die Frühwerke, an urtümlicher Kraft bleiben sie nicht hinter ihnen zurück. Ein charakteristisches Bild seiner reifen Zeit ist die römische Gebirgslandschaft in Berlin die rund 20 Jahre später entstand als die Landschaft mit den beiden Reitern im Doria-Zyklus, mit der man sie vergleichen kann. Die Schönheit langfließender Linien durchtönt das Bild. Die Naturhaftigkeit dieser gewaltigen Campagna überzeugt mit hinreißendem Schwung. Kein Baumnetz fängt vorn noch den Blick, das Auge strömt in die Tiefe, stürzt den Fall der stürzenden Wasser, taucht auf aus schattiger Feuchte und durchsteigt den nachdrücklichen Ernst der Mittelgründe, um in der

Digitized by Google

sonnigen Ferne zu vergleiten. Nichts hindert vorn den Blick. Die Baumgruppen stehen tief raumeinwärts. In schichtiger Klarheit dehnt sich das helle Land, über das Poussin und Claude die segnende Hand halten.

Das eigentümlich Drängende der Linien, der wuchtige Rhythmus heller und dunkler Massen erfüllt die Bilder Dughets mit mehr barockem Zeitcharakter, als in den Landschaften Poussins zu spüren ist. In der Natur um Rom sah Claude die lichtreiche Feierlichkeit, Poussin die weltgeschichtliche Größe und Dughet den ans Drohende streifenden Ernst. Der große Zug dieser Natur hat Dughet immer wieder ergriffen; um ihre Wirkung rein schwingen zu lassen, greift er auch zu ungewöhnlichen Bildformaten, Spätwerke wie die breite Landschaft in der Londoner National-Gallery halten nicht mehr einen Raumausschnitt beidseitig tektonisch festgelegt, sondern lassen auf einer Seite den Raum für die Phantasie weiterströmen, der Vordergrund ist breit zusammengestrichen, ohne Kraut noch Buschwerk, der Schatten des baumbestandenen Hangs läuft in schmaler Zunge darüber aus. Das Auge muß notwendig den weiten Raum bis auf den Grund trinken, wo in wunderbar räumlicher Klarheit das Stadtbild erscheint. Wie eng und raumlos wirkt gegen die Weite solcher Raumwelt die Landschaft mit den beiden jungen Pappeln aus dem Colonna-Zyklus! (Taf. II). Die Energie der Berglinie hat Dughet im Frühbild selbst geschädigt durch die beiden Bäumchen, die sie überschneiden. Hier ist ein ganzer Wald vorhanden, bleibt aber untergeordnet: so hoch ist der Augenpunkt, so weit der Abstand genommen. Das Kastell im Frühbild war Silhouette, war pittoreske Gruppe. Die Stadt auf dem Londoner Bild ist die kristallinisch feste Fassung rechteckiger Haus- und Turmblöcke. Diese plastisch klaren Gebilde sind eingebettet in die Senke der großformigen Geländemodellierung, so daß die himmelstürmende Wucht der Berglinien durch keine Unterbrechung gehemmt wird.

* * *

Die Stellung Dughets innerhalb der einheitlichen Entwicklung der Landschaftsmalerei im 16. und 17. Jahrhundert wird durch nichts besser gekennzeichnet als durch seine Gewitterlandschaften. Das 16. Jahrhundert hatte theoretisch die Forderung einer Wiedergabe der Elemente im Aufruhr gestellt. Dughet hat diese Forderung erfüllt. Das Versprechen, das die Renaissance gegeben hatte, konnte erst die Darstellungsstufe des Barock, der auch die atmosphärischen Erscheinungen nicht verschlossen waren, einlösen. Dughet hat das Thema mehrfach behandelt. Die Wiener Gewitterlandschaft Dughets entstammt der Zeit des geklärten Raumstils. Windgepeitscht stiebt das Laub, biegt das Gezweig. Wolkensäcke schleifen am Berggipfel. Ein Blitz zuckt und zündet ein Haus am fernen Felshang. Wanderer kämpfen gegen die Gewalt des Sturms an. Nach Baldinucci stellte auch Dughets letztes und bestes Bild ein Unwetter auf der Erde dar. Das Bild kam an einen Grafen Berk, der es mit nach Deutschland nahm. Die Beschreibung Baldinuccis paßt auch auf die Wiener Landschaft[1]). „Lebendig waren auf dieser Leinwand die heftigen Wirkungen eines Gewittersturms dargestellt, Bäume vom Winde gebogen, dunkle Wolken, ein zuckender Blitz, aufwirbelnder Staub, dahingeführt von der gewaltigen Luftbewegung und anderen ähnlichen Erscheinungen in wunderbarer Nachahmung“ (Baldinucci, a. a. O., 304). Das ist die tatsächliche Bewältigung dessen, was Lionardo anderthalb Jahrhunderte

(1) Das Bild wurde 1786 vom Grafen Nostitz in Prag erworben. Weiteres ist über die Provenienz nicht bekannt. (Gef. Mitteilung von Prof. Tietze.)

Digitized by Google

Dughet gen. Poussin. Madrid, Prado.

Dughet gen. Poussin. Madrid, Prado.

Digitized by Google

Digitized by Google

früher vorgeschwebt hatte, als er die Darstellung eines Unwetters mit ähnlichen Worten beschrieb[1]).

Die Fassung in Wien ist zu äußerlich. Die Landschaft bleibt offen mit heiterer Ferne, die freie Weite läßt nicht den Gedanken an eine vernichtende Gewalt des Unwetters aufkommen und das räumlich befangenere, aber von der Gewalt des stürmischen Temperaments des jungen Dughet durchbebte Gewitterbild in Madrid (Taf. IV) vermag die Stimmung dramatisch packender zu gestalten. Es ist wahrhaft die zermalmende Wucht des Unwetters darin. Bedrückend eng wirkt der Aufbau durch den Berghang, der fast das ganze Bild füllt und nur ein winziges Stück hellen Horizontes sichtbar werden läßt. Der Rand dieses Berges läuft wellig wie ein tosendes Meer und ist übergischtet vom hellblinkenden Laub sturmgebeugter Bäume. Der Eindruck der Linienführung ist so, als ob ein unentrinnbares Verhängnis sich aufzutürmen scheint. Wasser stürzen, Felsen wanken. Jäh überjagen Hell und Dunkel die Fläche. Das konnte nur ein Maler schaffen, der, im ständigen Verkehr mit der Natur wie der Jäger Dughet, die elementare Heftigkeit solcher Unwetter erlebt hatte.

Dughet hat so wenig wie ein anderer Zeitgenosse die Studien vor der Natur schon als Bild gelten lassen. Was er aber in der Werkstatt bei der Komposition in seine Bilder hinüberrettete, ist die sinnliche Frische, mit der sein Farbenauge sah. In ungetrübter Schärfe hat er, was vorzüglich Bildern kleineren Formates zugute kam, die wenigen Farben seiner Landschaften zu größtem Reichtum auseinandergelegt, die Ockertöne des lehmschweren fetten Bodens und vor allem die Grüns von feuchter Saftigkeit bis zu einer silbrighellen Trockenheit.

* * *

Was die historische wie die ästhetische Betrachtung der französischen Malerei so genußvoll macht, ist der Umstand, daß sie sich in specie zu unerschöpflicher Vielartigkeit entfaltet, in genere aber eine edle strenge Festigkeit und Unveränderlichkeit wahrt. Diese einheitliche Struktur der französischen Malerei von Poussin bis Cézanne hat es vermocht, daß scheinbar so entgegengesetzte Mächte wie Delacroix und Ingres sich in Poussin wiederfanden. Eine noch heute unerschöpfte Kraft, hat Poussin immer wieder im Geist der großen Maler Frankreichs seinen Wohnsitz aufgeschlagen. Claude Lorrain ist in Vernet, am reinsten aber in Corot wieder aufgeklungen. Und Dughet ist, was vielleicht überraschend anmutet, der Hüter jenes Schatzes gewesen, den Courbet wieder besaß und auf den der Normanne als ihm und nur ihm gehörend so laut pochte. Selbst das, was das eigentlich Neue an Courbet schien, das Aufsuchen der einfachsten Naturansichten, die scheinbare Motivlosigkeit gibt es schon bei Dughet. Ein simpler Hang mit Wiesengrün und Gebüsch, darüber ein Stück Himmel, das genügt ihm als Bildinhalt (eine solche Landschaft Herbst 1921 im Berliner Kunsthandel). Aber wie dieses einfache Stück Natur nun seiner stofflichen Beschaffenheit nach erfaßt ist und malerisches Leben gewonnen hat, wie hier mit Feinfühligkeit Oberflächenreize erkannt worden sind, die dem gewöhnlichen Auge entgehen, das zeigt die innere Verwandtschaft mit Courbet. In dieser Augenempfindlichkeit ging er über seine Zeitgenossen weit hinaus und es ist zu verstehen, daß die klassizistische Kunstanschauung Baldi-

(1) Das Buch von der Malerei. Hrsg. Ludwig. 1888, Nr. 47 und auch 504.

Digitized by Google

nuccis gerade dies getadelt hat. Baldinucci warf Dughet vor, er habe sich beim Schattieren zu sehr an eine Farbe, an das Grün gehalten[1]).

Das ist derselbe Vorwurf, der sich im 19. Jahrhundert erst gegen Constable, dann auch gegen Courbet richtete. Aber gerade diese so einfach scheinende Erkenntnis, daß die Natur grün ist, diese Darstellung des Wiesengeländes und Laubes ohne schwärzliches Braun und rötliches Gelb, einzig durch die stufenreiche Abwandlung des einen grünen Farbtons ist es, was manchen Bildern Dughets einen so hohen Reiz verleiht.

(1) a. a. O., 304. Ebbe Gaspero Poussin una maniera di far paesi, che fu assai gradita, non per la macchia, nella quale troppo si tenne a un sol colore, cioè al verde — . . .

Digitized by Google

JOHANN TOBIAS SERGEL (Schluß.)

Mit drei Tafeln in Lichtdruck

Von ALBERT DRESDNER

VI.

Im Jahre 1771 hatte Gustav III. den schwedischen Thron bestiegen. Jung, ehrgeizig, lebens- und repräsentationslustig wollte er gern seinen Hof mit hervorragenden Persönlichkeiten geziert sehen, und es war natürlich, daß sich seine Aufmerksamkeit auf „unsern schwedischen Phidias" richtete, der es in Rom zu so schönem Erfolg gebracht hatte. Als Larchevêque krankheitshalber seine Professur nicht mehr versehen konnte und nach Frankreich beurlaubt wurde, erschien Sergel als sein gegebener Nachfolger. So wurde er 1778 nach Stockholm zurückberufen.

Es fiel Sergel ungemein schwer, von Rom zu scheiden. Rom — es war und blieb ja doch sein großes Erlebnis. Hier hatte er in einer stets bewegten Kunstatmosphäre die unerschöpfliche Anregung eines unvergleichlichen Denkmälerschatzes und den anspornenden Umgang mit Künstlern aus aller Herren Länder genossen; hier hatte er den Erfolg gefunden, der von diesem Mittelpunkte aus nach allen Richtungen ausstrahlte; hier hatte er im vollen Sonnenscheine eines freien, sich selbst genügenden Künstlerdaseins leben können. Alle diese Vorteile mit einer Hof- und Professorenstellung im fernen, kunstarmen Norden zu vertauschen, kam ihm hart an, aber seine Bemühungen, den König umzustimmen, blieben erfolglos. Im Juni 1778 verließ er Rom — er ließ seine Jugend und seine Sehnsucht zurück. Immer blieb Rom für ihn „die einzige und wahre Stätte der Künste, wo der Künstler geboren werden, leben und sterben muß"; wenn er späterhin auf Rom zu sprechen kam, wurde er warm und weich, und noch in vorgerückten Jahren hat er sich mit Reiseplänen nach der Stadt seiner Liebe getragen[1]).

Den Heimweg nahm er über Paris, auch machte er einen Abstecher nach London. In Paris, wo er gerade vor zwanzig Jahren als Anfänger studiert hatte, wurde er nun als Meister empfangen und geehrt. Der damalige Direktor der Kunstakademie, Pierre, legte ihm nahe, sich um die Aufnahme in die Akademie zu bewerben. Sergel modellierte einen „sterbenden Othryades" und wurde daraufhin „agreiert". Gegen die Mitte des Jahres 1779 traf er in Stockholm ein.

Er trat da in einen merkwürdigen und bewegten Kreis. Auf der „gustavianischen Epoche" ruht der volle Abendglanz des ancien régime. Man genoß das Leben und man verstand es zu genießen. Man war nicht mit Skrupeln belastet und nahm alles mit, das Feine wie das Derbe. Man war geistreich und zynisch, ästhetisch und materiell, man schwärmte und war ausschweifend. Man huldigte den Frauen und den Künsten — Gott Bacchum nicht zu vergessen. Niemand konnte trefflicher in dies Leben passen als Sergel. Unverwüstlich, lebenssprühend, zum Gesellschaftsmenschen geboren, wurde er bald eine Vordergrundgestalt unter den „Gustavianern". Alles sah ihn gern, lud ihn ein, schätzte seine Einladungen. Er wurde eine der Zelebritäten der Stadt: „Hier in ganz Stockholm kennt diesen Künster der lumpigste Kerl," konnte Schadow 1791 seiner Frau berichten[2]). Sein Umgangskreis umfaßte so ziemlich alle Gesellschaftsklassen: die Grandseigneurs des Reiches wie die Damen und Herren vom Theater, die Hofleute, die Handels-

(1) S. seinen Brief an Boström vom Jahre 1811 bei Nyblom, 59, und seine Briefe an Abildgaard aus dem Jahre 1806 bei Göthe, Sergelska Bref, S. 73, 67.

(2) Aufsätze und Briefe, S. 19.

Digitized by Google

magnaten und die Dichter — und, versteht sich, die ganze Künstlerschaft von Stockholm. Mit allen war er gut Freund; an den wenigen aber, die er als echte Freunde schätzte, hing er mit fast leidenschaftlicher Innigkeit. Er hat sich selbst als einen „Entousiaste en amitié" bezeichnet, und daß er hierin nicht übertrieb, bezeugt sein schönes Verhältnis zum Grafen K. A. Ehrensvärd und zu seinem alten Romkameraden Abildgaard, den er zweimal, 1794 und 1796, in Kopenhagen besucht hat[1]). Ihren vorzeitigen Hingang hat er nie verschmerzt. Den Fesseln der Ehe hat er die freie Liebe vorgezogen; seine liebenswürdige Freundin Anna Rella schenkte ihm zwei Kinder, denen er ein sorgsamer und zärtlicher Vater gewesen ist.

Er wurde mit der Zeit ein großer Herr: Akademieprofessor, Hofbildhauer, Ritter von allerlei hohen Orden; schließlich ward er 1808 sogar in den Adelsstand erhoben und damit auch Mitglied des schwedischen Reichstages. Nichts kann seine noble, aufrechte und selbständige Persönlichkeit in helleres Licht stellen als die Art, wie er sich zu dieser Ehrung verhielt. Er lehnte es ab, seinen Platz im Ritterhause einzunehmen und schrieb darüber (1812) seinem Freunde Per Tham: „Der König kann adeln, aber er kann nicht die Kenntnisse verleihen, deren es bedarf, um einen Platz als Reichstagsmann richtig auszufüllen. Und ich mische mich nie in Dinge, von denen ich nicht voll überzeugt bin, daß ich mich auf sie verstehe. Kein Mensch in der Welt ist empfindlicher für eine solche Mystifikation als ich . . . Ich habe mein ganzes Leben die Denkweise eines Edelmanns besessen, ob ich gleich nicht Adliger war, ein Titel, den ich ausschließlich um meines Sohnes willen angenommen habe . . . Für mich ist dieser Titel überflüssig oder, um gerade heraus zu reden, wertlos"[2]).

In der schwedischen Kunstgeschichte lebt die gustavianische Epoche in glanzvoller Erinnerung. Zum ersten Male konnte sich auf schwedischem Boden ein reges Kunstleben entfalten, das allein von Einheimischen bestritten wurde. Pilo, aus Kopenhagen verdrängt, war an die Spitze der Akademie getreten und schuf in der „Krönung Gustavs III." sein vorzüglichstes Werk. Lundberg, obgleich schon hochbetagt und in seiner Leistungsfähigkeit geschwächt, malte doch noch seine beliebten Pastellbildnisse. Der ältere Krafft, der jüngere Pasch waren tüchtige Porträtmaler, Elias Martin begründete die Landschaftsmalerei, Per Hilleström das bürgerliche Genre im Sinne Chardins. Aber in diesem Kreise nicht gemeiner Talente war Sergel doch die stärkste und originellste Persönlichkeit; er wurde sein natürlicher Mittelpunkt; er genoß die Autorität eines „Römers" und brachte den frischen Luftzug neuer Ideen und Anregungen mit sich. Als er 1778 nach Stockholm heimkehrte, herrschte dort noch die französische Überlieferung, die Mehrzahl der Künstler hatte in Paris die Schule durchgemacht und Rokoko war Trumpf. Mit Sergel kam die neue Botschaft des Klassizismus, und er hatte die Genugtuung, bereits binnen kurzem den Sieg seiner Ideen zu erleben. Im Jahre 1783 trat Gustav III. eine Reise nach Italien an, auf die er Sergel, dessen künstlerische Einsicht und dessen Urteil er besonders schätzte, als seinen Cicerone mitnahm. Das Jahr darauf kehrte der König als begeisterter Bewunderer der Antike und überzeugter Anhänger der auf sie sich stützenden Kunstrichtung zurück, die er

(1) Über Sergels Umgang und Freundschaften findet man das Nähere in den Biographien von Göthe und Looström. Sergels Briefe an Abildgaard sind veröffentlicht von Göthe in „Sergelska Bref". Über Ehrensvärd und seine Beziehungen zu Sergel vgl. Warburg, Karl Aug. Ehrensvärd, Stockholm (1893).

(2) Göthe, S. 282.

Digitized by Google

alsbald in Schweden ein- und durchzuführen unternahm. In dem Maler A. C. Mazreleiz und dem Dekorateur und Architekten Desprez brachte er sich die geeigneten Künstler mit, und so ist von Gustavs Italienfahrt die Periode des Klassizismus in Schweden zu datieren[1]).

Auf diese Weise fand Sergel Gelegenheit, nach mehr als fünfjähriger Abwesenheit sein geliebtes Rom wiederzusehen und noch einmal aus der Quelle römischen Kunstlebens zu trinken. Er konnte sich davon überzeugen, daß die Entwicklung, deren Zeuge er bereits in seinen späteren Romjahren, besonders etwa seit 1775, gewesen war, inzwischen starke Fortschritte gemacht hatte. Die Stunde des Triumphes hatte für den Klassizismus in Rom geschlagen. Unter Viens Leitung war die Académie de France in sein Lager übergegangen, Trippels Schule war zu einer Hochburg der reinen Lehre geworden, die liebenswürdige Angelika bildete den Mittelpunkt eines klassizistischen Musenhofes. David wurde in Rom erwartet, wo er seine „Horazier" auszuführen und damit die klassizistische Sache endlich auch in der Malerei zum Siege zu führen gedachte. Der junge Canova hatte sich ihr gleichfalls angeschlossen und eben den „Theseus" vollendet, mit dem er seinen ersten großen Erfolg auf römischem Boden erringen sollte[2]). Sergel, der mit Genugtuung feststellen konnte, daß sein Name in Rom noch nicht in Vergessenheit geraten war[3]), kannte Vien und vielleicht auch Trippel schon von früher her; Canovas Werk sah er in dessen Atelier. So mußte, was er jetzt in Rom erlebte, ihn in seinen künstlerischen Überzeugungen bestärken. Aber die Note des römischen Klassizismus hatte sich doch während des Jahrfünfts, das Sergel in Stockholm verlebt hatte, bereits geändert. Er war „reiner", strenger, orthodoxer, die Ablehnung der französischen Schule war allgemeiner und schärfer geworden. Diese Erfahrung ist auf Sergel nicht ohne Einfluß geblieben. Man spürt ihn in der Fassung, die er späterhin seinen theoretischen Bekenntnissen gab, in dem Nachdrucke, mit dem er die Vorbildlichkeit der Antike predigte und die Verwerflichkeit der „abscheulichen französischen Manier" einschärfte[4]). Man spürt ihn in der glatteren und kühleren Formbehandlung der in seiner späteren Stockholmer Zeit vollendeten Marmorausführungen von Mars und Venus und Amor und Psyche. Die schon vor der römischen Reise fertiggestellten Entwürfe zum Altarrelief der Auferstehung Christi und zur Sockelgruppe des Gustav Adolfdenkmals wurden nach der Heimkehr im Sinne der neuen strengeren Anschauungen umstilisiert[5]). Hatte Sergel seinem ersten römischen Aufenthalte die Entfaltung seiner Kraft zur höchsten Leistungsfähigkeit zu verdanken gehabt, so ist die Wirkung, die sein zweiter Besuch in seinem Schaffen hinterließ, nicht günstig gewesen. Jene gewisse frische Naivetät, mit der er in den Werken seiner besten Zeit Formelemente der französischen Überlieferung mit solchen der klassizistischen Anschauung organisch zu verschmelzen verstanden hatte, wurde dadurch gestört, daß der nun doch schon an Jahren vorgerückte Meister sich in Rom vor neue Forderungen gestellt sah, mit denen er nicht mehr hat voll ins reine kommen können. Er hat sie wohl akzeptiert, aber in den innersten schöpferischen Kern seiner Persönlichkeit sind sie nie ganz eingegangen. Die eingeborene, durch seinen Bildungsgang bekräftigte

(1) Über Gustavs III. italienische Reise berichtet G. G. Adlerbeth in „Gustafs III. Resa i Italien." Utg. af H. Schück (Svenska Memoarer och Bref, Bd. 5, 6). Stockholm (1902.)
(2) Vgl. Malamani, Canova, S. 25. A. G. Meyer. Canova, S. 14. Vgl. Nyblom, S. 70.
(3) S. Adlerbeth, S. 155.
(4) Vgl. oben und Brief an Byström bei Nyblom, S. 66.
(5) Vgl. Göthe, 147f., 156. Brising, 132.

Digitized by Google

Sinnesart und der künstlerische Intellekt wollen nun nicht immer Hand in Hand arbeiten, und so kommt in sein späteres Schaffen ein Zug von Unsicherheit, ein Schwanken zwischen verschiedenen Polen.

Fraglich bleibt allerdings, ob nicht Sergel bereits 1778, als er von Rom scheiden mußte, seine künstlerische Akme überschritten hatte; jedenfalls sticht der in Paris modellierte Othryades durch seine theatralische Haltung von Sergels reifen römischen Werken unvorteilhaft ab; er ist gesuchter und trotz eines gewissen Aufwandes an Pathos kühler als jene. Nun muß man vielleicht bei dieser Arbeit in Betracht ziehen, daß sie mit einiger Eile ausgeführt wurde, und Sergel zählte zu den Künstlern, die die volle Leistung nur erreichen, wenn sie ihre plastischen Ideen bedachtsam durcharbeiten und ausgestalten können: „il faut fair et refair, si un artiste veut attaindre son butte," lautet sein Bekenntnis[1]). Allein auch während der drei Jahrzehnte, die er dann noch in Stockholm gelebt und gewirkt hat, ist ihm — mit einer Ausnahme — kein Werk mehr gelungen, das ein entscheidendes Schwergewicht in die Wagschale seiner Leistung würfe. Daß der frische Strom seines Schaffens in der zweiten Hälfte seines Lebens ins Stocken geraten sei, davon hat er selbst ein Gefühl gehabt. „Je n'ai été que dans le chemin sans atteindre le bute": mit diesen resignierten Worten hat er in hohem Alter die Bilanz seines Lebenswerkes gezogen[2]), und die Schuld hieran schob er vor allem auf seine verfehlte künstlerische Ausbildung durch Larchevêque, die ihn die ganze Jugendzeit gekostet habe, daneben aber auch auf seine Versetzung nach dem Norden. Stand er doch hier mit seiner Kunst völlig allein; er wurde nicht durch den Wetteifer mit andern angeregt und verjüngt, er vermißte den Rat und die Kritik sachverständiger Kameraden, er vermißte das Kunstklima überhaupt: im Norden friert seine Seele und seine Phantasie[3]). Diese Stimmung beherrschte ihn besonders unter den Nachfolgern Gustavs III., die für ihn und für die Kunst wenig übrig hatten — „Kunst und Künstler sind in Schweden begraben," erklärte et kurz und bündig im Jahre 1797[4]). Der Trubel des bunten Genuß- und Gesellschaftslebens, in dem er sich bewegte, konnte in ihm nicht das schwermütige Gefühl betäuben, daß er aufs Trockene gesetzt sei; es ist ergreifend, wenn er sich in einem seiner letzten Lebensjahre mit Canova vergleicht, dem Glücklichen, der in Rom lebt und große Werke schaffen kann — er kann seine Entwürfe nicht ausführen, kann sein Talent nicht in seinem ganzen Umfange bekannt machen: „je suis à plaindre"[5]).

Gustav III. hat unzweifelhaft große Stücke auf Sergel gehalten, aber ein tieferes Verständnis für ihn, ein inneres Verhältnis zu seinem Schaffen hat er wohl kaum gehabt, und im ganzen hat er in der Kunst doch wohl vor allem ein vornehmes Repräsentationsmittel gesehen. Womit er seinen Hofbildhauer hauptsächlich beschäftigte, das waren Bildnisaufträge, und da bei Sergel auch aus andern Kreisen Porträtbestellungen in nicht geringer Zahl eingingen, so hat er auf diesem Gebiete eine recht umfängliche Tätigkeit entfaltet. Im ganzen werden ihm über vierzig Porträtbüsten, dazu noch mehr als hundertundachtzig Medaillonbildnisse zu-

(1) Nyblom, S. 76.

(2) Ebdas. 61, 66. Gelegentliche Ausbrüche völliger Verzweiflung an seinem Talente sind wohl starken seelischen Depressionen zuzuschreiben, wie z. B. der in einem Briefe an Abildgaard vom 26. Aug. 1799: „Je suis degouté de mon talant, je deteste tout ce que j'ai fais et encore moin envie ou faculté de fair quelque chose" (Serg. Bref 35).

(3) An Abildgaard: Serg. Bref, S. 34, 75.

(4) In der Selbstbiographie für Gjörwell: Serg. Bref, S. 31.

(5) Nyblom, 70.

Digitized by Google

geschrieben[1]). Es sind durchweg achtbare und tüchtige Arbeiten, aber sie gehen über den Stil und den guten Durchschnitt der Porträtplastik des 18. Jahrhunderts nicht hinaus. In erster Linie für den Repräsentations- und Gesellschaftsbedarf bestimmt, halten sie sich ans Typische und Weltmännische; die Männer sind vornehm und elegant, die Frauen liebenswürdig und anmutig, aber nur in der Büste der Gräfin Fersen in Witwentracht ist eine individuellere Charakteristik und eine lebendigere Menschlichkeit erreicht. Sergel ist auch mit dem Herzen kaum bei diesen Arbeiten gewesen; mit der ganzen Ästhetik des 18. Jahrhunderts sah er im Porträt eine untergeordnete Gattung, und unwirsch klagte er seinem Schüler Byström, in Rom spreche man von Statuen, in Stockholm denke man nur an Büsten und Medaillons[2]).

Mit Monumentalaufträgen aber war es freilich — schon aus Mangel an Geldmitteln — knapp bestellt, und was es etwa an solchen gab, das blieb im Gips stecken oder mußte sich mit der Ausführung in unedlem Matnriale begnügen. Sergels früheste Stockholmer Arbeiten monumentalen Charakters sind zwei Werke in der Adolf Friedrichskirche. Das eine ist ein bereits 1781 vollendetes, in Blei gegossenes Grabdenkmal für den in Stockholm verstorbenen Philosophen Descartes, das andere ein Gipsrelief der Auferstehung Christi, das 1785 über dem Altare der Kirche aufgestellt wurde. Dort zieht ein auf massiven Wolken schwebender Genius mit großem Griffe eine Decke von der Erdkugel weg, indem er auf diese Weise die Aufklärung der Welt durch den Philosophen symbolisch zum Ausdrucke bringt; hier steigt Christus mit weitgeöffneten Armen, von leichter Gewandung umflattert, steil empor, während das Bahrtuch in schwerem, breitem Flusse von ihm niedersinkt. Das Motiv des Grabmals trägt Berninisches Gepräge, und auch das Auferstehungsrelief, das nichts anderes als ein in plastische Formen übertragenes Gemälde ist, gehört seiner ganzen Auffassung und Behandlung nach dem barocken Stilkreise zu. Aber der Christus auf diesem Relief ist ein antiker Heros und die Engel sind gleichfalls mit antiken Typen gegeben: die Stilelemente klaffen eigentümlich auseinander, ohne daß Sergel sie organisch zu verschmelzen oder auszugleichen vermocht hätte[3]). Glücklicher ist die Mischung in zwei reizvollen, gleichfalls den achtziger Jahren entstammenden dekorativen Bildwerken gelungen, einer eine Schale tragenden Karyatide und einer die Proserpina suchenden, in jeder Hand eine Fackel hoch emporhebenden Ceres, in denen die in Anlehnung an die Antike aufgebauten Figuren von einem breiten, schwellenden Leben der Formen erfüllt und mit sicherer Hand auf festlich-dekorative Wirkung stilisiert sind.

Gipsmodell blieb auch die 1789 vollendete Sockelgruppe für das von seinem Lehrer Larchevêque stammende Denkmal Gustav Adolfs. Dies Denkmal fand seine Stelle auf einem Platze, der als eine Art monumentalen Vor- und Ehrenhofs zum Königsschlosse angelegt war, und zwar wurde es achsial zu diesem aufgestellt. Dem trug Sergel Rechnung, indem er seine Gruppe der Vorderfront des Denkmals breit vorlegte und diese dadurch wuchtig akzentuierte. Die Gruppe stellt Gustav

(1) Hierüber s. Göthes Abhandlung über Sergels Porträtbüsten in der Festschrift „Statens Konstsamlingar 1794—1894".

(2) Nyblom, 76. Vgl. seine Äußerung über die Bildnismaler, sie seien plus fabricants qu'artists (an Abildgaard: Serg. Bref, S. 48).

(3) Man vergleiche zu dieser Stilmischung die wunderliche Zeichnung der Auferweckung des Lazarus von Sergels Freunde, dem Grafen Ehrensvärd, bei Warburg, Ehrensvärd, S. 96, wo der Vorgang etwa in der Art einer antiken Opferszene behandelt ist und ein von einer Glorie umstrahlter Apollo den Mittelpunkt bildet.

Digitized by Google

Adolfs Kanzler Oxenstierna dar, wie er der Muse der Geschichte seines Königs Taten diktiert. Auf kräftig aus dem Denkmalssockel herausgeschobener Stufe steht Oxenstierna und weist diktierend auf die Schriftrolle in der Hand der zu seinen Füßen sitzenden, lauschend zu ihm aufblickenden Muse. Dies ist das Werk, in dem Sergel am konsequentesten versucht hat, die Erfahrungen seines neuerlichen römischen Besuches in die Tat umzusetzen und im klassizistischen Stile der strengeren Observanz zu schaffen. Die Gruppe ist grundsätzlich auf „edle Einfalt", auf statuarische Gelassenheit eingestellt[1]). Sie ist in parallelen Flächenschichten aufgebaut; die infolge der Höhenverschiedenheit der beiden Figuren einige Schwierigkeit bietende Verbindung zwischen ihnen ist mit dem möglichen Mindestaufwande an Bewegung und Verschiebung hergestellt. Es liegt nahe, die Gruppe sich aus der Sockelwand heraus entwickelt zu denken; allein dadurch, daß Oxenstiernas Gestalt über den Sockel hinauswächst und die Basis des Reiterstandbildes selbst überschneidet, wird dieser Eindruck verunklärt. So ist wenigstens das Verhältnis in der jetzigen Aufstellung, die erst 1906 erfolgt ist, nachdem nach Sergels Modell ein Bronzeguß hergestellt worden war; es muß dahingestellt bleiben, ob der Künstler, hätte er selbst die Gruppe ausführen und aufstellen können, die Komposition in dieser Form belassen hätte. Die Wirkung ist jedenfalls, daß sie so eine Selbständigkeit gewinnt, die mit ihrer Aufgabe als Sockelschmuck nicht zusammengeht; sie hat sich zu einem Denkmal am Denkmale ausgewachsen, welches, nur äußerlich dem Denkmalskörper vorgesetzt, ohne funktionelle Verbindung mit ihm bleibt, daher die plastische Einheitswirkung des Monumentes zerreißt und die beherrschende Bedeutung der Reiterfigur gefährdet. Hiervon abgesehen ist die Komposition auf das Sorgfältigste durchgerechnet, von vollkommener Klarheit und Eindeutigkeit — aber ein Hauch kühlen Akademismus geht von ihr aus; Sergels sonst nie sich verleugnendes blutvolles Temperament hat hier vor der klassizistischen Forderung kapituliert. Bemerkenswert ist, daß die Gestalt Oxenstiernas ohne jeden Versuch antiker Bemäntelung in der Zeittracht dargestellt ist, und man versteht, daß dem Berliner Schadow dies „schöne Frontispice" in seiner planen Verständlichkeit und streng rationalen Formsprache in hohem Grade zusagte[2]). Wenn Schadow Sergels Verfahren, die Sockeldekoration ganz auf die Vorderseite des Denkmals zu beschränken, als etwas Neues anmerkt, so ist dies insofern zutreffend, als die Dekoration der Barockbildnerei den Sockel von Freidenkmälern rundum zu umfassen, ihn als einheitlich geschlossene Masse nach allen Seiten hin gleichmäßig zu entfalten und zu betonen liebte, während durch Sergels Anordnung das Monument gewissermaßen auf die Fläche projiziert wurde[3]).

(1) Welchen Wert der strenge Klassizismus auf diese Eigenschaften legte, ist aus den 1818 veröffentlichten programmatischen Darlegungen Cicognaras im 3. Bande seiner Storia della Scultura, S. 45 f. zu ersehen.

(2) Aufsätze und Briefe, S. 33, 37.

(3) Es mag an Beispielen für die barocke Denkmalsdekoration aus Sergels Jahrhundert auf die Denkmäler Lemoines und Bouchardons für Ludwig XV. von 1743 und 1768 hingewiesen sein: jenes bei Patte, Monum. érigés . . à la gloire de Louis XV., P. 1767, Tafel 14; dieses bei Marcette, Descr. des Travaux qui ont précedé . . la fonte . . de la Statue de Louis XV., P. 1768, S. 161. Auch Guibals Standbild für Ludwig XV. in Nancy (1755) bei Patte ist lehrreich. Trotz seiner Bewunderung für die von Sergel gewählte Anordnung ist Schadow ihr nicht gefolgt, sondern hat in seiner Zeichnung zum Friedrichdenkmal (Abbildung im Kataloge der Schadow-Ausstellung der Berliner Akademie 1909) wieder allegorische Gestalten an den vier Ecken des Sockels vorgesehen, und auch Rauch hat ja dann am Denkmale Friedrichs des Großen die Sockeldarstellungen bekanntlich unter nachdrücklicher Betonung der Ecken rund herum geführt.

Digitized by Google

Joh. Tob. Sergel: Bellman lesend. Federzeichnung.

Joh. Tob. Sergel: Tanzende. Federzeichnung.

Zu: Albert Dresdner, Johann Tobias Sergel

Digitized by Google

Digitized by Google

Erst an seinem späten Lebensabend erhielt Sergel in Stockholm einen bedeutenden Monumentalauftrag. Es war das Denkmal für Gustav III.

Sergel hatte für diesen fürstlichen Charmeur eine bis zur Anbetung gehende Liebe gefaßt. „Hier findet sich Vollkommenheit!" schrieb er schwärmerisch auf ein Blatt mit feinen Bildnisstudien des Königs[1]). Der Pistolenschuß, der dessen Leben ein vorzeitiges Ende setzte, hat auch dem Herzen seines Hofbildhauers eine nie verheilende Wunde zugefügt. Mit allen „alten Gustavianern" hielt Sergel das Andenken an den Monarchen als ein heiliges Vermächtnis in Ehren. Anläßlich der Enthüllung seines Denkmals fand sich eine Anzahl von ihnen zu einem Festmahle zusammen, bei dem es gustavianisch scharf herging. Einige der Teilnehmer lagen schon unter dem Tische und Sergel selbst mußte gestützt werden, als er sich zum Trinkspruche auf den königlichen Patron erhob. Er rief: „Tausend Teufel sollen mich holen, war nicht Gustav III. ein Strahl vom ewigen Lichte!" In vino veritas: in diesen drastischen Worten Sergels spiegelte sich das Bild, das ihm von dem Dahingegangenen vorschwebte. In der Büste, die er für seine Aufbahrung schuf und später in Marmor ausführte, gab er Gustavs Züge, in einen Apollotypus einbeschrieben, in sehr summarischer Formgebung, und mehr als Apotheose denn als Bildnis — aber ein heiteres inneres Leuchten strahlt von diesem freien und schönen Haupte aus: es ist Gustav, wie er in Sergels Seele lebte. Und als er sein Denkmal zu modellieren hatte, da wußte er, um sein Wesen in Sichtbarkeit umzusetzen, keine geeignetere Form als das höchste Bild vergöttlichten Menschenadels, das er kannte: den Apollo von Belvedere. Der belvederische Apollo hat seiner Gustav-Gestalt Haltung, Bewegung und Proportionen geliehen; und als Sergel dies tadelnd vorgehalten wurde, bemerkte er ironisch, er werde für das kritisiert, wofür man ihn loben müßte[2]). Und hierin hatte er insofern recht, als er sich nicht in eine Nachahmung des antiken Vorbildes verloren, sondern ihm neues, eigenes künstlerisches Leben abgewonnen hat. Der schwedische Offizier, als den Sergel den König mit nur leichter Idealisierung der Tracht dargestellt hat, hat die ihm verabreichte Dosis Antike trefflich vertragen und verarbeitet (s. Abb.): leicht und frei, elegant und anmutig tritt Gustav an der Stelle, wo er nach dem finnischen Feldzuge zum ersten Male wieder den schwedischen Boden bestieg, vor sein Volk, den Kranz des Siegers und den Ölzweig des Friedens in den Händen tragend, bezaubernd und seinen Zauber genießend, ein Festkönig — ein Theaterkönig, wenn man will, aber in Erscheinung und Charakter jedenfalls eine überzeugende Verkörperung jenes schwedischen ancien régime, wo der Absolutismus sich volksnah und volkstümlich zeigte und zu zeigen liebte, und wo sich die Welt noch einmal mit schönem Scheine zu schmücken verstand.

Das Denkmal, das in der Skizze bereits 1790, im großen Gipsmodelle 1793 fertig war, wurde erst im Jahre 1808 im Bronzegusse vollendet und aufgestellt. Seine Enthüllung war eine der letzten großen Freuden, die dem alten Künstler beschieden war. Eine trübe Zeit des Niederganges war über Schweden hereingebrochen, im Kunstleben herrschte Öde, die besten unter den Freunden waren dahin, und Sergel selbst wurde mehr und mehr von Krankheit gebeugt. Sein alter Erbfeind, die Gicht, setzte ihm hart zu, schließlich konnte er sich kaum noch ohne fremde Hilfe bewegen und periodenweise verdüsterte eine schwere Hypochondrie seinen Geist. Aber immer wieder riß ihn sein urkräftiges Temperament empor,

(1) „Se! Häpna! Se och vet. Där fins fullkomlighed": Bleistiftstudie, Florenz 1783, bei Kruse, Blatt II, 1.

(2) Nyblom, 65.

Digitized by Google

immer wieder griff er nach dem vollen Becher des Lebens, und immer noch verbreitete der unverwüstliche Greis, wo er erschien, Leben, Wärme und Heiterkeit. Noch einmal, im Jahre 1813, konnte er einen heftigen Anfall überstehen, allein er blieb nun doch in kümmerlicher Verfassung zurück, und im nächsten Jahre, am 26. Februar, schied er dahin. Auf dem Kirchhofe der Adolf Friedrichskirche, seinen Werken nahe, ward er zur letzten Ruhe bestattet.

* * *

Versuchen wir hiernach, von Sergels künstlerischer Persönlichkeit ein zusammenfassendes Bild zu gewinnen, so zeigt es sich, daß den Umkreis seiner kräftigen und bedeutenden Begabung vorzüglich das Lebensvoll-Sinnliche bildete. Seine Gestalten sind an Leib und Seele gesund, wohlgeschaffen, von Künstlichkeit frei, lebensfähig und lebensfroh; seine Formensprache ist klar, gerade, natürlich, allem Übertriebenen, Verschrobenen und Morbiden abgeneigt und fern. Merkwürdig ist, daß die Melancholie, mit der er so oft schwer zu ringen gehabt hat, in sein Werk keinen Schatten geworfen hat; da herrscht Heiterkeit, Kraft und selbst Festlichkeit, und auch in den wenigen Fällen, wo er religiöse Motive zu behandeln hatte, hat er nicht Gelegenheit zum Bekenntnisse von Seelenängsten und Seelennöten genommen. Er war wohl im Punkte der Religion ein Mann des Aufklärungszeitalters, überhaupt aber kein Grübler oder Mystiker, sondern ein Kind der Welt. Er war ein männlicher Charakter mit einer starken dramatischen Ader, hielt sich gleichermaßen von Roheit wie von Süßlichkeit fern und bewahrte stets einen gepflegten, unaufdringlichen Geschmack. So war er, wie als Mensch, so auch als Künstler durchaus ein Sohn des 18. Jahrhunderts. Sein großes künstlerisches Erlebnis bildete die Begegnung mit der Antike, in der er eine höhere und vollkommnere Form des plastischen Gesetzes und Ideales erblickte, als der Rokokostil zu geben vermochte. Vom Zeitpunkte dieser Begegnung an bildet den Inhalt seines Schaffens die Auseinandersetzung mit dem neuen Ideale, dem sein angeborenes Temperament und seine künstlerische Erziehung ernste Widerstände entgegensetzten. Jede Aufgabe wurde ihm so zu einem neuen Probleme, und sein Schaffen erhält dadurch eine innere Spannung, durch die es dem Thorwaldsens überlegen ist, das, nachdem er einmal seine Form gefunden hat, Jahrzehnte hindurch fast unproblematisch fortläuft. Seine plastischen Vorstellungen setzten sich nicht, wie die Thorwaldsens und anderer Vertreter des Hochklassizismus, gleichsam automatisch in antike Formen und Typen um, sondern konnten von ihm erst in bedachtsamer Arbeit und nicht ohne Mühe in Einklang mit dem antiken Ideale gesetzt werden, und sie haben dadurch einen frischeren und individuelleren Charakter bewahrt. Als einer der ersten europäischen Bildner hat er eine Anzahl der grundlegenden Formgedanken des Klassizismus erfaßt und verwirklicht, aber die Schwierigkeit, die diese Aufgabe ihm bereitete und späterhin seine Isolierung im Norden, fern vom lebendigen Umtriebe der allgemeinen Kunstentwicklung, haben es mit sich gebracht, daß sein Werk sich auf einen verhältnismäßig bescheidenen Umfang beschränkt und daß er nur in einer kleinen Anzahl von Schöpfungen zur vollen Höhe seiner Kraft aufzusteigen vermochte. Seine künstlerische Persönlichkeit ist reicher und breiter als seine plastischen Arbeiten sie ausweisen. Man gewinnt den vollen und freien Ausblick auf sie erst durch das Studium seiner Zeichnungen.

Digitized by Google

VII.

Sergel war ein leidenschaftlicher Zeichner. Man schätzt die Zahl seiner Zeichnungen auf etwa 2000; ihrer 700 etwa besitzt das Stockholmer Nationalmuseum[1]).

Ein Teil davon hängt unmittelbar mit Sergels künstlerischem Werden und Schaffen zusammen. Es sind Studien nach Bildwerken der Antike, gelegentlich auch wohl nach solchen des Barocks, und nach den Gemälden der Großmeister der Hoch- und Spätrenaissance. Es sind weiter Entwürfe zu eigenen Kompositionen. Diese Entwürfe zeigen eine leicht fließende, schwungvolle, oft geistreiche Erfindungsgabe. Es sind vorzügliche Blätter darunter; beispielsweise sei die der römischen Zeit entstammende Federzeichnung eines trauernden Achilleus mit der knieenden Briseis hervorgehoben (Kruse VI, 5), ein Blatt von großartigem Duktus, wo jeder Strich seine Ausdruckskraft und seine Funktion hat und mit bescheidenem Aufwande an Mitteln eine reiche, lebensvoll rhythmisierte Formanschauung erzielt wird.

Aber woran das Interesse sich doch vor allem heftet, das ist Sergels Selbstbiographie in Zeichnungen, zu der die Kunstgeschichte wohl kaum ein Seitenstück bietet. Hunderte von Improvisationen bilden schließlich zusammen eine ganze Lebenschronik, durch deren Blätter, stattlich und beherrschend, Johann Tobias Sergel als Held dahinwandelt. Wir lernen ihn genau kennen: einen großen, wohlbeleibten Herrn von gemessener Haltung, mit kräftig ausgebildeter Nase und ernstem Blicke, zeitig schon auf den Gebrauch des Stockes oder der Krücken angewiesen. Wir begleiten ihn von Rom nach London und Stockholm, folgen ihm in seine Wohnung, ins Wirtshaus, zu den Landsitzen seiner Freunde, in den Badeort. Wir sehen ihn schreibend, schlafend, reisend, kneipend und tanzend, Ochsenzungen einpökelnd und gelähmt von der Gicht, unfähig, sich allein fortzubewegen. Sein ganzer Umgang passiert in einer Reihe höchst lebendiger Gestalten vor uns Revue: Abildgaards schlotterichte Figur, der unruhig-bewegliche Füßli, seine knochige, römische Haushälterin Lucia; König Gustav im Staatsaufzuge und bei vertraulichem Besuche; Diplomatie und Gesellschaft von Stockholm; Bellman, der Sänger, der gefräßige Maler Elias Martin, Ehrensvärd, der Seeheld mit dem Gelehrtengesichte, und dann die holde Weiblichkeit: Anna Rella, die Freundin seines Herzens, seine reizbare Haushälterin Fredrika Löf und die üppige „Nymphe Maja", an der sein Altersfreund Per Tham Interesse nimmt, und noch so manche andere. Am ganzen Tages- und Jahresleben des Sergelschen Kreises nehmen wir teil: an Gelagen, Ausflügen, Besuchen, Liebeleien, Hausstandsszenen, Unfällen, Abenteuern, Späßen, und wir werden selbst Zeugen des Schlaganfalls, von dem Sergel 1812 im Bade Porla getroffen wurde.

Diese Zeichnungen waren nicht auf künstlerische Vollendung berechnet und nicht zur Kenntnisnahme der Welt bestimmt. Es sind Intima. Das Zeichnen war für Sergel eine Unterhaltung, die er daheim wie auf Reisen betrieb[2]); er beobachtete

(1) Sergels Zeichnungen im Nationalmuseum hat im Auftrage von Föreningen för Grafisk Konst J. Kruse zu veröffentlichen begonnen; leider ist die schöne Ausgabe durch den Tod des Verfassers vorzeitig unterbrochen worden. Unter den Sergel-Biographien verdient die Looströms wegen ihres reichen und vortrefflich ausgewählten Abbildungsstoffes an Zeichnungen besondere Beachtung. Es gehört zu Georg Göthes Verdiensten, auf die Bedeutung Sergels als Zeichner zuerst hingewiesen zu haben; s. seine Sergel-Biographie 223 f.

(2) „Je m'amuse à crocailler comme chez toi," schreibt er am 28. Mai 1800 an Abildgaard (Serg. Bref 44), und von seinem Besuche bei Ehrensvärd auf Dömestorp im Jahre 1796 berichtet er seinem Freunde, dem Landschaftsmaler Elias Martin: „Wir zeichneten Wette" (Kruse, Einleitung zu Teil II, S. 11).

Digitized by Google

immer, sich wie andere, und er zeichnete, was er sah, Mönche, Badegäste, Tänzer, Landschaften, oder er phantasierte sich auch was zusammen. Gelegentlich liebte er sogar seine Briefe, z. B. an Ehrensvärd und Tham, zu illustrieren, und es versteht sich, daß sich unter den Hunderten von Zeichnungen dieser Art viele befinden, die nur Gelegenheitsscherze sind und die Freunde einen Augenblick amüsieren sollten. Im ganzen aber übt diese gezeichnete Biographie eine geradezu unwiderstehliche Anziehung aus. Man sieht eine hohe zeichnerische Kraft, die ohne alle Hemmungen, unbekümmert um Regeln oder Vorbilder, frei ihren Impulsen folgt; der federnde Strich verrät das Behagen des seiner selbst sicheren Improvisators; restlos, mit überlegener Leichtigkeit, wird die Konzeption in Form umgesetzt. Zuweilen drängen wenige, wuchtig hingesetzte Striche der Fläche ein konzentriertes Leben ab — wie z. B. in dem Bildnisse des Malers Vincent —: dann erkennt man in der plastischen Modellierung der Form die Hand des Bildhauers. Aber in zahlreichen anderen Zeichnungen entwickelt er eine überraschende malerische Begabung, füllt er das Blatt mit dem lebendigen Spiele von Licht und Schatten, löst die Formen in zarten Übergängen auf, schildert die sonnige Luft oder das Weben des Mondscheins im Innenraume oder den großen Zug der Wolken über einer weiten Landschaft. Wieder in anderen Zeichnungen deutet der ans Ornamentale streifende Zug seiner Feder auf eine geheime Lust an der Arabeske. Aber welchen Verfahrens er sich auch bedienen mag, immer ist die Form fest gepackt, das Hauptsächliche kräftig herausgeholt, die Fläche glücklich gegliedert und gefüllt. Immer sind die Zeichnungen in allen Teilen mit Leben geladen, und manche davon funkeln geradezu von Geist.

Den meisten seiner Zeichnungen ist ein Element der Karikatur beigemischt. Sergel hatte ein scharfes Auge für das Charakteristische, Individuelle; es gibt von ihm physiognomische Studien, die an ähnliche Versuche Lionardos erinnern. Gern hebt er das Charakteristische durch karikierende Unterstreichung hervor; er sieht das bunte Spiel des Lebens im Lichte der Satire, und er tut sich keinen Zwang an — er wird derb, vulgär, zynisch. Treffend hat Carl G. Laurin auf die Verwandtschaft seiner Zeichnungen mit den Arbeiten der englischen Karikaturisten und Sittenschilderer wie Rowlandson und Gillray hingewiesen[1]). Aber das Vorzüglichste erreicht er doch in solchen Blättern, wo Karikatur und Satire nur noch in feinster Verdünnung mitspielen, wie z. B. in der berühmten Zeichnung, in der er sich selbst Ochsenzungen einpökelnd dargestellt und in der er das urkräftige Behagen seiner römischen Existenz hinreißend zum Ausdrucke gebracht hat (Kruse, I, 2), oder in der Zeichnung des polnischen Grafen Sierakowski (Kruse, III, 3), in der das Individuelle wie das eigentümlich Nationale mit prachtvollem Griffe festgehalten ist. Dann erreicht seine Charakteristik zuweilen eine überraschende Tiefe. Niemand hat das Zwiespältige im Wesen des Dichters Bellman mit so sicherer Intuition verstanden und aufgezeigt, wie Sergel, der hinter den Zügen des bakchantischen Sängers und Lebensgenießers das Gespannte, Müde, Hypochondrische erkennen läßt (s. Abb.); wenn er ihn bei seinem Morgenschnaps und Frühstück „müd und mürrisch" zeichnet, so streift er ans Tragische (Kruse, II, 5). In den Zeichnungen, die den Grafen Ehrensvärd auf einem Spaziergange und in Begleitung eines Bauern auf einem Ritt über Land darstellen, erinnert er in der Ausdruckskraft des Umrisses und der dramatischen Abstimmung von Helligkeiten und Dunkelheiten an Daumier, während in der düster bewegten Schilderung seines Schlag-

(1) Nach Kruse, Einleit. zu Teil I, S. 2. Vgl. Göthe, 134.

Digitized by Google

anfalls, wo der aus dem Dunkel ausgestreckte Arm eines Zuschauers wie ein Mene Tekel auf ihn hinweist, eine visionäre Stimmung erreicht ist, die an Goya anklingt. Und im „Albdruck“ (s. Abb.) vermag die visionäre Kraft seiner Phantasie das Unwirkliche, Unfaßbare in leidenschaftlich aufgewühlten Linien und Flächen, in denen die tiefe Erregung des seelischen Erlebnisses zittert, zu schreckhafter Wirklichkeit zu bannen.

Nicht immer hat Sergel seine Zeichenfeder ins Ätzwasser der Satire getaucht. Wenn er von seiner Anna Rella erzählt, entfaltet seine Zeichnung Zartheit, und dann vertauscht er gern die kecke Feder mit dem behutsameren Bleistift, mit dem er ihre Gestalt auf einem duftigen Blatte umreißt. Ein andermal gibt er ihren Kopf mit Watteauscher Anmut, oder er belauscht sie, ein Bild saftiger Gesundheit, beim Schlafe. Wenn er sie aber mit seinem Söhnchen Gustav zeichnet, dann spürt man, selbst wenn er das Familienidyll mit leichter Ironie behandelt, sein Wohlgefühl in der beschwingten Grazie seiner Strichführung.

Schließlich ist noch der Landschaftszeichnungen Sergels zu gedenken, die eine bemerkenswerte Unbefangenheit des Naturgefühls bezeugen. Wir wissen aus manchen seiner Äußerungen, daß er die Natur liebte und genoß, und das wird durch seine Landschaftszeichnungen bestätigt. Sie sind nicht nach einem der zu seiner Zeit beliebten Kompositionsschemata gebaut und gehen nicht darauf aus, die Natur zu idealisieren oder zu stilisieren. Es sind frische Abdrücke eines Naturerlebens, in denen der Charakter und die großen Formen der Landschaft breit und sicher festgehalten sind; in der „Aussicht von Dömestorp in Halland“ (Kruse, VIII,2) ist ihm durch die kecke Behandlung des Himmels auch eine glückliche atmosphärische Belebung des Naturbildes gelungen. Gar wohl stimmt es zu diesen Zeugnissen seines Naturgefühls, daß er über die Landschaftsmalerei sehr vorurteilslos dachte: hier gelte es nur „schöne Natur“; sie gewissenhaft wiederzugeben, sei viel besser als Kompositionen herzustellen, die der Wirklichkeit immer unterlegen seien und das Auge des Naturbeobachters nie ansprächen[1]).

Erst wenn man Sergel den Bildner und Sergel den Zeichner zusammenhält, gewinnt man ein Rundbild seiner künstlerischen Persönlichkeit. In seiner Bildnerei liegen angeborenes Temperament und erworbenes Kunstideal oft in einem Streite, den er nicht immer reinlich zu schlichten vermag; er zeigt sich vorsichtig in der Arbeit, nimmt sich in strenge Zucht, stellt sich entschlossen auf eine Stilform ein. In den Zeichnungen hingegen ein strömendes, nach allen Seiten frei spielendes Temperament, Explosion eines Kräfteüberschusses, ein herzhafter Wirklichkeitssinn, eine bewegliche, bis ins Helldunkel des Romantischen schweifende Phantasie. Erst in ihnen wird man des germanischen Grundelementes in Sergels Persönlichkeit habhaft, einer ungezügelten, das Leben mit allen Poren einsaugenden und es in barocken Reflexen widerspiegelnden Naturkraft, die sich in der Bildnerei durch die Festigkeit und Klarheit romanischen Formdenkens gebändigt zeigt.

VIII.

Der Norden und der Klassizismus.

Die Stellung der nordischen Völker zum Klassizismus ist sehr verschieden.

Dasjenige Land, wo er die tiefsten Wurzeln geschlagen und die reichsten Früchte getragen hat, ist Dänemark. Hier kam der Klassizismus jenem Zuge des Volkscharakters entgegen, den die Dänen selbst als ihre „jevnhed“ bezeichnen: der

(1) Göthe, 226.

Digitized by Google

Neigung zum Ebenmäßigen, Ausgeglichenen, Feinabgestimmten, nach keiner Seite das Maß und die Harmonie Überschreitenden. Keines unter Europas Kulturvölkern steht dem Barock innerlich so fern, wie die Dänen; erst im Zeichen des Klassizismus wurde die dänische Kunst selbständig, gewann sie nationales Charaktergepräge, und alsbald entfaltete sie so frische Triebkraft, daß sie über Dänemarks Grenzen hinaus zu wirken vermochte. So ist es wohl mehr als nur ein Zufall, daß der Däne Hans Wiedewelt einer der ersten Jünger der klassizistischen Lehre wurde; der Ruf seiner künstlerischen und Lehrtätigkeit war doch groß genug, um den Schweizer Trippel zur Pilgerfahrt nach Kopenhagen zu veranlassen; bald erhielt der Klassizismus an der dortigen Akademie durch Abildgaards Rückkehr aus Rom eine wesentliche Verstärkung, und in dieser von der Verehrung der Antike erfüllten Kopenhagener Kunstatmosphäre war es, wo Carstens entscheidende Eindrücke empfing. Durch Trippel und Carstens strahlten von der nordischen Hauptstadt Einflüsse aus, die zu einem bedeutenden Einschlag in der Entwicklung des Klassizismus auf römischem Boden wurden; von Wiedewelt, Abildgaard und Carstens aber führt die Linie dann weiter zu Thorwaldsen: Wiedewelt und Abildgaard waren seine Lehrer, Carstens' Zeichnungen aber kopierte er und verehrte er hoch. Wenn Thorwaldsen zur Mittelgestalt des germanischen Klassizismus werden konnte, so muß man zur Würdigung seiner Wirkung die Geistigkeit berücksichtigen, die in seinem Schaffen lebendig ist. Der deutsche Humanismus, der Humanismus Goethischer Observanz, war in Dänemark mit offenen Armen aufgenommen worden und hat das nationale Leben des Landes auf Jahrzehnte hinaus infiltriert[1]); und während der französische Klassizismus die politische und aktivistische Note anschlug, verkörperte sich in Thorwaldsens Kunst die germanische, rein ästhetisch-ethische Spielart, die einen neuen Olymp voller Anmut und Würde schuf, wo heidnische und christliche Gestalten sich in heiterer Idealität begegneten.

Die Baukunst blieb nicht zurück. Hier war es der ausgezeichnete Kaspar Friedrich Harsdorff, der den Klassizismus nach Dänemark überpflanzte. Die geschmackvolle Maßhaltigkeit seiner Formengebung, seine Vorsicht in der Wahrung der architektonischen Fläche, die zart rhythmisierte Feinheit seiner Verhältnisse sagten dem dänischen Kunst- und Kulturgefühle auf das Glücklichste zu; er konnte, als Kopenhagen nach einem Brande neu erstand, der baulichen Physiognomie der Stadt bestimmende Züge aufdrücken, und hierin fand er einen Nachfolger in seinem Schüler C. F. Hansen, der die hellenisierende Sprache des nordischen Schinkels in die massivere Mundart des Empires übersetzte. So wurde der Klassizismus auch in der Baukunst zum nationalen Stile Dänemarks, und wiederum entsandte er seine Ströme südwärts: der Harsdorffschüler Lillie erbaute das feine Behnsche Haus in Lübeck, C. F. Hansen aber entfaltete in Altona und Hamburg eine reiche architektonische Wirksamkeit, und in einer späteren Generation trugen die Brüder Christian und Theophil Hansen die dänische Baukultur bis nach Athen und Wien.

Allein auch die dänische Malerei, die doch durch Eckersberg einer vorurteilslosen, geschmackvoll-gesunden, wennschon etwas eng bürgerlichen Wirklichkeits- und Heimatskunst zugeführt wurde, hat im Herzen das klassizistische Ideal bewahrt. Eckersberg selbst war durch Davids Schule gegangen, hatte sich dann in Rom verehrend an Thorwaldsen angeschlossen und bemühte sich stets, wo er „höhere" Vorwürfe behandelte, seinen Bildern und Gestalten klassizistischen Wurf und Haltung zu geben. Sein Schüler Constantin Hansen aber arbeitete eine klassizistische

(2) Vgl. meinen Aufsatz „Zur dänischen Geistesgeschichte", Deutsche Rundschau, Januar 1921.

Digitized by Google

Stilkunst heraus, deren hervorragendstes Denkmal seine Universitätsgemälde in Kopenhagen bilden. Und lange noch schwebt über der dänischen Bürgerkunst ein feiner humanistisch-klassizistischer Hauch; die ganze dänische Bürgerkultur trägt klassizistisches Stilgepräge.

So ist Dänemark als ein Brennpunkt in der Geschichte des europäischen Klassizismus anzusehen. Seinen Gegenpol im Norden bildet Norwegen.

Seit dem 14. Jahrhundert aus dem Kreise der aktiven Kulturvölker Europas ausgeschieden, haben die Norweger die Erlebnisse und Ergebnisse der europäischen Kultur seitdem wesentlich als fertige Einfuhr überkommen, und an keiner der großen Auseinandersetzungen mit der Antike, vom Humanismus und der Renaissance an, haben sie sich aus eigenem Antriebe und Bedürfnisse, mit eigenem Einsatze und eigenen Zielen beteiligt. War die nationale Kunstgesinnung und das Kunstschaffen bis zum Eindringen des Christentums hartnäckig anti-antik, durchaus nordisch-barbarisch gewesen, so standen die Norweger nun auch wieder beim Neuerwachen ihrer nationalen Selbständigkeit und ihrer künstlerischen Schöpferkraft um und nach 1800 der Antike so fern, waren sie ihr innerlich so fremd wie kein zweites unter Europas Kulturvölkern[1]), und die Schößlinge des Klassizismus trafen daher hier auf steinigen Boden. Grosch aus Lübeck führte den Stil in Kristiania ein, wo er die alte Bank (Reichsarchiv), die Börse, das Reichshospital und mit Schinkels Unterstützung die Universität in klassizistischen Formen erbaute; am alten Polizeihause in Bergen waren wohl C. F. Hansensche Einflüsse wirksam, und auch sonst nahm die Baukunst im Lande hier und dort klassizistische Formen und Abzeichen an, allein eine Tradition haben diese Leistungen und Versuche nicht zu bilden vermocht. Der Klassizismus blieb in der Baukunst Episode, eine Bildnerei gab es in Norwegen nicht, und was die Malerei angeht, so war zwar J. C. Dahls Lehrer Johann Georg Müller in Bergen an der Kopenhagener Akademie in dem Stile ausgebildet worden, aber Dahl hat gerade dies Stilelement schnell und gründlich ausgeschieden und die norwegische Malerei ganz anderen Bahnen zugeführt. Auch die Empirehaltung der Bildnisse Jakob Munchs war nicht mehr als eine Zeitmode, wie sie auch das Kunsthandwerk mitmachte — für die innere Entwicklung der norwegischen Kunst aber kann man sagen, daß der Klassizismus ins Wasser geschrieben war.

Was schließlich Schweden anlangt, so war es ja mit der Person und dem Werke Sergels frühzeitig und bedeutungsvoll in die klassizistische Bewegung im Norden eingetreten, und nach Gustavs III. italienischer Reise konnte sich, wie bemerkt, der klassizistische Stil auch die Baukunst erobern. Aber trotz königlicher Protektion und vielfacher Verwendung ist er in Schweden nie recht zu gedeihlicher Blüte gelangt. Er hat keine originellen Lösungen gefunden und keine selbständigen Züge entwickelt; den klassizistischen Bauten Schwedens pflegt etwas Formelhaftes anzuhaften; das Institutionsgebäude im Botanischen Garten zu Upsala, dem die kräftige Plastik des Baukörpers eine eigene monumentale Haltung gibt, ist die Schöpfung des eingewanderten Franzosen L. J. Desprez. In der Malerei ist der Klassizismus ohne Gewicht geblieben: Masreliez' Werke waren eine recht unvollkommene Unterstützung seiner Lehre, und Wertmüller, dessen Klassizismus noch von Vien herstammte, gab in seiner Heimat nur Gastspiele. So war und blieb Sergel in der Stockholmer Kunstatmosphäre isoliert, und nun war es auch ihm nicht vergönnt,

(1) Hierzu s. meinen Aufsatz „Edvard Munchs Aulabilder und ihre Stellung in der norwegischen Kunst" im Kunstwanderer, Juli 1921.

Digitized by Google

eine lebenskräftige Schule zu bilden. E. G. Göthe war ein gefälliges, dem Anmutigen und Genrehaften zugeneigtes Talent; Sergels Lieblingsschüler A. N. Byström aber, von dem sein Meister das Höchste erwartete, wurde eine Enttäuschung, indem der Klassizismus in seinen Arbeiten zu einem frostigen, bei äußerer Prätension innerlich ärmlichen Akademismus erstarrte. Für das Schicksal des schwedischen Klassizismus ist es wohl entscheidend gewesen, daß er aus der nationalen Kultur nie hat recht Nahrung ziehen können; die große humanistische Kulturwelle, die in Dänemark auch die Kunst trieb, blieb hier aus — Schweden ist von der Aufklärung des 18. mit ziemlich schnellen Schritten zur Romantik des 19. Jahrhunderts übergegangen, und so konnte die klassizistische Kunst nicht in den Kulturkörper einwachsen und in seinen Blutumlauf eingehen. Der schwedische Genius, der der bürgerlich-humanistischen Kultur kühl und verlegen gegenüberstand, begann erst im Zeichen der Romantik seine Schwingen wieder freier zu regen.

Und in diesem Lichte wird auch Sergels Schicksal und dessen Tragik verständlicher. Er war ein ungewöhnliches Talent und eine reiche künstlerische Persönlichkeit. Aber die Geschichte hat ihn auf einen verlorenen Posten gestellt. Sie hat ihn aus dem lebendigen Strome der europäischen Kunstbewegung herausgerissen und ihn in ein Land versetzt, wo seine Kunst im Grunde doch wurzellos war. Auch das bedeutendste Talent kann nicht zur vollen Entfaltung gelangen, wenn ihm nicht der Volks- und Zeitgeist fördernd entgegenkommen und es tragen. So hat Sergel kein europäischer und auch wieder nicht ein in seiner engeren Heimat eigentlich volkstümlicher Künstler werden können. Sein Gegenbild ist Thorwaldsen, dem europäischer Ruhm und Einfluß und die allgemeine Verehrung seiner Nation gleicherweise mühelos als Geschenk der Götter in den Schoß fielen. Auf seine Persönlichkeit stößt der, der die neuere Kunstgeschichte durchwandert, immer wieder und selbst öfter als erwünscht ist; die Spuren von Sergels Wirksamkeit aber sind verwischt. Will man indessen von der Entstehung des Klassizismus ein rechtes Bild gewinnen, so ist es erforderlich, sich zu vergegenwärtigen, wie die neue Kunstgesinnung neben- und nacheinander in Persönlichkeiten verschiedenster nationaler und künstlerischer Herkunft sich bildete und mit welchen Schwierigkeiten sie in ihren Anfängen zu kämpfen hatte. Man trifft dann in der Geschichte der Bildnerei auf eine Übergangsgeneration, die kein beherrschendes Talent hervorgebracht, aber im ganzen doch erst die Bedingungen für den endgültigen Stilumschwung geschaffen hat. In diesem Zusammenhange nimmt auch Sergel und sein Werk eine Stellung in der europäischen Kunstgeschichte ein.

Zu dem in Heft 4—6 veröffentlichten ersten Teil seines Beitrages über Sergel gibt Dr. A. Dresdner folgende Berichtigung bzw. Ergänzung: Im ersten Teile dieser Arbeit ist leider eine größere Anzahl von Druckfehlern stehen geblieben, durch die u. a. ein Teil der Eigennamen entstellt ist. So heißt der mehrfach erwähnte schwedische Maler Masreliez, und auf S. 98, Anm. 1 soll der grausam mißhandelte Name des dänischen Freundes Sergels Abildgaard lauten. S. 97, Z. 4 ist zu lesen: „wußte etwa ein kunstsinniger Besucher des Nordens davon zu berichten". S. 108, Z. 4: „das geistige das Gefällige".

Nachgetragen sei bei dieser Gelegenheit, daß Trippel während seines ersten römischen Aufenthaltes (1776—78) Sergels Bekanntschaft gemacht hat (Neujahrsbl. des Kunstvereins Schaffhausen 1892, S. 18). Den Litteraturangaben ist Axel L. Romdahls Büchlein über Sergel (Band 3—4 der „Nordischen Kunstbücher"; Wien, o. J.) hinzuzufügen.

Digitized by Google

DIE CHRISTLICHE KUNST IM KAUKASUS
UND IHR VERHÄLTNIS ZUR ALLGEMEINEN KUNSTGESCHICHTE (EINE KRITISCHE WÜRDIGUNG VON JOSEF STRZYGOWSKIS „DIE BAUKUNST DER ARMENIER UND EUROPA")

Von GEORG TSCHUBINASCHWILI,
Professor der Kunstgeschichte an der Universität Tiflis[1])

Die Baukunst Georgiens und Armeniens blieb bis zur letzten Zeit ein völlig ungehobenes Gebiet, das auch keine bestimmte Stelle in der allgemeinen Kunstgeschichte zu behaupten wußte. Sie wurde im allgemeinen als ein Teilgebiet der byzantinischen Kunst betrachtet, obwohl ein augensichtlicher Unterschied beider nicht zu verschweigen war. Diese Sachlage hat zunächst ganz allgemeine, der gesamten Kunstgeschichte und ihrer wissenschaftlichen Entwicklung eigene Ursachen. Alsdann müssen auch ganz eigenartige, allein diesem Kunstzweig eigene hervorgehoben werden. Die einzelnen Denkmäler der christlich-kaukasischen Baukunst selbst blieben unbekannt, da sie im besten Falle nur durch ganz allgemein gehaltene Maß- und photographische Aufnahmen zugänglich waren. Einen den gegenwärtigen wissenschaftlichen Anforderungen entsprechende Untersuchung einzelner Baudenkmäler vermissen wir bis zur allerletzten Zeit noch. Erst während des Weltkrieges erschienen einige wenige Einzelveröffentlichungen über die armenische Kunst, herausgegeben von dem Altertumsmuseum von Ani in St. Petersburg, wie dessen Monuments de l'architecture arménienne (Heft I), Monuments de l'épigraphie arménienne (Hefte I, II), Les antiquités d'Ani (Hefte I, II, III) und andere. Was aber eine Zusammenfassung wissenschaftlicher Einzeltatsachen unter allgemeinen Gesichtspunkten anbelangt, so verfügten wir bis vor kurzem nur über den kurzen und — auch nach dem Urteil des Verfassers selbst — veralteten Aufsatz von Kondakoff über die alte Baukunst Georgiens (russisch, 1876) und einen noch älteren, ganz kurzen Aufsatz von Carl Schnaase in dessen Geschichte der bildenden Künste (Bd. III, 1855, 1869). Erst am Schluß des Jahres 1918 erschien endlich in Wien die hervorragende zweibändige Untersuchung des bekannten Fachmannes auf dem Gebiete der Kunstgeschichte überhaupt und insbesondere der des christlichen Orients, Professor Josef Strzygowskis. Das Werk ist der armenischen Baukunst bis etwa um 1100 gewidmet. Es ist — offengestanden — die erste eingehende, systematisch angelegte Untersuchung über die Anfänge der Entwicklung christlicher Baukunst im Kaukasus im Rahmen einer allgemeinen Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst[2]).

Strzygowskis Untersuchung hat eine lange Vorgeschichte, nicht so sehr im eigentlichen Sinne des Wortes wie im übertragenen, als Resultat der Zusammenfassung allgemeiner Gesichtspunkte des Verfassers über die Entwicklungsprobleme der christlichen Kunst überhaupt. Seine erste Forschungsreise in den Kaukasus vom Jahre 1889 kuminierte in der Überzeugung, daß „die armenische Kunst

(1) Dieser Aufsatz war für den II. Band des Bulletin de l'Université de Tiflis bestimmt. Da aber dessen Drucklegung seit Abfassung des Aufsatzes immer noch nicht in Angriff genommen werden konnte, die hier gestreiften Fragen aber von ausschlaggebender Bedeutung sind, sehe ich mich genötigt, den Aufsatz nicht länger zurückzuhalten und ihn somit anderorts zu veröffentlichen. [Daß die Korrektur des Aufsatzes von Prof. F. Sarre gelesen worden ist und dem Verfasser nicht vorgelegt werden konnte, sei auf besonderen Wunsch des letzteren bemerkt.]

(2) Strzygowski zitiert außerdem noch häufig zwei andere, ebenfalls vor kurzem herausgegebene Werke, die das kaukasische Material benutzen. Es ist die Dissertation von Th. Kluge, Versuch einer systematischen Darstellung der altgeorgischen Kirchenbauten und Millet, L'école grecque dans l'architecture byzantine. Soweit ich aus Strzygowski schließen kann, benutzen beide Verfasser nur allgemein zugängliches Material von älteren Publikationen und photographische Aufnahmen Jermakoffs (Tiflis). Mit andern Worten: beide Werke sind gebunden in ihren Schlußfolgerungen durch eine zufällige Stoffauswahl und ebenso eine zufällige Bearbeitung desselben. Daher konnten sie kaum mehr als bloß Parallelen zu Erscheinungen anderer Gebiete beibringen, da ihnen eine Kenntnis des inneren Entwicklungsganges der Kunst im Kaukasus abgeht. Im Gegensatz dazu arbeitete Strzygowski zusammen mit einem das Material eingehend kennenden Architekten, der auch eine Auswahl der Denkmäler nach der chronologischen Seite hin bis 1100 traf. Somit verfügt Strzygowski über ein bestimmt gewähltes Material, das dazu noch sorgfältig und möglichst von neuen Gesichtspunkten der Chronologie aus betrachtet im einzelnen durchgearbeitet wurde.

Digitized by Google

sich nur als Ableger der byzantinischen verstehen lasse" (S. 745). Aber bereits nach 10—15 Jahren machte diese Erkenntnis einer diametral entgegengesetzten Platz: er versucht, gewisse Erscheinungen der armenischen Baukunst als eine total eigenartige, urwüchsige Tat zu verstehen (vgl. sein „Der Dom zu Aachen, Kleinasien"). Immerhin waren es bloß Gelegenheitsäußerungen; eine eingehende Erforschung der armenischen Baukunst aber beginnt er erst 1911; 1913 hält er dann Seminarübungen über die armenische Baukunst auf Grund von Materialien ab, die dem kunsthistorischen Institute der Wiener Universität vom Architekten Thoros Thoramanian bereitwilligst überlassen worden waren (S. VI). Diese Übungen überzeugten Strzygowski endgültig von der Notwendigkeit, eine spezielle Forschungsreise vorzunehmen. Er unternimmt dieselbe im Herbst d. J. auf einen Monat, wobei derselbe Thoramanian die Wahl der zu besichtigenden Denkmäler bestimmt. Das während der Reise gesammelte Material sowie die Zeichnungen Thoramanians und die verschiedentlich zusammengebrachten photographischen Aufnahmen bilden den in der oben genannten, 1918 erschienenen Untersuchung bearbeiteten Stoff.

I

Das Werk „Die Baukunst der Armenier und Europa" unterscheidet sich ganz wesentlich von früheren Arbeiten Strzygowskis. Hier ist wohl zum erstenmal in seinen Architekturuntersuchungen eine systematisch gegliederte und einheitlich durchgeführte Monographie dem Leser vorgelegt, und seine Ausführungen laufen ohne plötzliche Sprünge fort, ohne den Leser im Stoff hin- und herzuwerfen. Die Darstellung ist hier einheitlich gegliedert, planmäßig eingeteilt und ohne Weitschweifigkeiten gestaltet; der gesamte Stoff wird den seit mehr als 10 Jahren von ihm angewendeten allgemeinen Gesichtspunkten, eigentümlichen kunstwissenschaftlichen Methoden, gemäß bearbeitet. Zwar sind auch in diesem Werke noch viele Unebenheiten, auch hier gelingt es nur am Schluß einer Zusammenstellung einzelner Stellen des Werkes, oder vielleicht ganz zufällig, die eigentlich vom Verfasser gesuchte Behauptung klarzulegen und herauszuschälen; aber das ist mit seiner allgemeinen Schreibweise nun einmal wurzelecht verbunden. Sein Schema, demgemäß der bei weitem größere Teil der Arbeit gestaltet ist, nämlich die kunstwissenschaftliche Untersuchung über „das Wesen" (Buch II), ist — wie man sich leicht gerade nach dieser seiner Darstellung überzeugen kann — sehr schwerfällig, aber zweifelsohne hat sie in Schulswecken einer allseitigen Behandlung kunstwissenschaftlicher Fragen volle Berechtigung. Vielleicht ist es gerade dem Wunsche, dies Schema streng in einer hervorragenden Untersuchung durchgeführt zu sehen, zu danken, daß sie eine für Strzygowski so außerordentlich klargegliederte und systematich gehaltene Darstellung aufweist[1]).

Der Stoff der ganzen Arbeit ist in vier Büchern behandelt. Dieser eigentlichen Darstellung ist noch eine umfangreiche Einleitung vorangeschickt, die über den Aufbau der ganzen Arbeit belehrt und in einer besonderen Besprechung der Chronologie der ältesten Denkmäler Armeniens eine allgemeinhistorische Grundlage schafft. Hier, in den Datierungsfragen einzelner Denkmäler nach ihren Inschriften, ist vieles bei weitem nicht in Ordnung. Selbstverständlich muß man diese Mängel eher Strzygowskis Mitarbeitern als ihm selber zuschreiben. Die Datierung von Baudenkmälern auf Grund ihrer Inschriften ist eine der besten und sichersten Methoden, aber nur, wenn sie mit allen Kautelen gehandhabt wird. Die armenische Epigraphik ist heutzutage durch die Arbeiten Prof. N. Marrs und Josef Orbelis in einer ganz besonders glücklichen Lage — wir verfügen tatsächlich über ausgezeichnete, mustergültig edierte und bis ins einzelne allseitig untersuchte Texte. Strzygowski nennt zwar diese grundlegenden, gerade die Kirchen der ältesten Zeit behandelnden Arbeiten; aber er macht sich leider deren Feststellungen lange nicht zu eigen, obwohl die ihm von Lissitzian übergebene Darstellung im großen und ganzen nur eine Wiedergabe von Orbelis Arbeiten ist.

Was die erste lange Inschrift der Kirche von Bagaran vom J. 631 anbetrifft, so „spricht" — nach Orbelis Worten — „eine Reihe gewichtiger Überlegungen für eine weitaus spätere Entstehung der Inschrift in ihrer jetzigen Ansicht, als für das 7. Jahrhundert"[2]). Diese Feststellung wird gar nicht erwähnt. Orbeli hebt dann eine zweite Inschrift hervor, die allem Anschein nach original ist und in der Kirche selbst auf dessen süd-östlichem Pfeiler noch vor Abschluß des Baues angebracht wurde[3]),

(1) Strzygowski selbst betont, daß dieser Plan „eine Lebensarbeit für sich bedeutet", und gibt der Hoffnung Ausdruck, daß Fachmänner denselben würdigen werden (S. 60).
(2) S. seinen Aufsatz in „Der christliche Orient", eine von der Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg (russisch) herausgegebene Serie, Bd. II, S. 130.
(3) Daselbst, Bd. III, 76—77.

Digitized by Google

was übrigens auch nicht erwähnt wird. Immerfort wiederholt sich im Buche die Angabe, daß die Palastkirche von Ani 622 erbaut worden sei Diese Datierung auf Grund einer Inschrift wurde mehrmals bezweifelt, bis es Orbeli endgültig zu beweisen gelang, daß die in Frage stehende Inschrift nicht zu Ende geschrieben ist, kein Datum aufweist und einen späten, aus dem 10.—11. Jahrhundert stammenden Text darstellt[1]). Auch die große Inschrift von Tekor könnte, nach Marrs Meinung, eine unbeendigte Inschrift des Wiederherstellers der Kirche nach 1014 sein[2]); Marr hat gerade gezeigt, daß diese Inschrift von der letzten Zeile nach oben zu lesen ist, was auch Strzygowski bemerkte (S. 39). Einer besonderen Beachtung aber ist die Inschrift der Kirche von Talisch würdig. Strzygowski ist der Meinung, sie sei eine originale Inschrift aus dem 7. Jahrhundert (S. 38 u. a.), die das Datum 668 am 23. März tragen solle (S. 49). Dagegen ist Orbeli[3]) ganz kategorisch der Ansicht, daß sie eine Kopie des verschollenen Originals sei (II, 142) und mehr als das: er beweist überzeugend, daß man „sie ganz bestimmt ins 11. Jahrhundert verweisen kann" (III, 91). Nach einer solchen Feststellung bekommt die Aufnahme (Abb. 40, S. 46) ein neues Interesse, wo von Strzygowski besonders die „Einfügung der gerahmten Platte in die umgebenden Verblendungsplatten hervorgehoben wird" (S. 47); diese Aufnahme spricht ganz deutlich von einer Veränderung der Kirche. Zu dieser Frage werden wir noch unten (§ VI) zurückkommen, da sie von einer außerordentlichen Bedeutung ist.

Immerhin ist es von höchster Bedeutung, daß sich Strzygowski die allgemein-historischen Mitteilungen und insbesondere die der Inschriften zu Nutzen macht und sich so seine kunstwissenschaftlichen Feststellungen zu begründen und zu bekräftigen bemüht.

Nach der Einleitung gibt Strzygowski im ersten Buche die Beschreibung der Denkmäler, welche typologisch geordnet ist. Er behandelt drei, zugleich zeitlich aufeinanderfolgende Gruppen — strahlenförmige Kuppelbauten, längsgerichtete Tonnenbauten, längsgerichtete Kuppelbauten. Das zweite Buch, welches die Hälfte der ganzen Arbeit umfaßt, behandelt das kunstwissenschaftliche „Wesen" der Denkmäler, das in folgenden Abschnitten besprochen wird: Baustoff und -technik; die Wechselbeziehungen der Formen und der Bestimmung der Bauten; die von auswärts übernommenen oder überlieferten künstlerischen Elemente („die Gestalt"); endlich die Ausarbeitung des ursprünglich Nationalen, Bodenechten in der armenischen Baukunst („die Form"). Im dritten Buche ist der Verfasser bemüht, einen Abriß der armenischen Geschichte auf Grund von kunstgeschichtlichen Tatsachen, die mit allgemein historischen zusammengestellt werden, zu geben. Endlich faßt er im vierten Buche die Bedeutung seiner Forschungsergebnisse für die Verbreitung der in Armenien geformten Kunstmotive zusammen und beweist dadurch den Zusammenhang zwischen der Baukunst der Armenier und Europas.

140 Seiten, die der Beschreibung der Denkmäler gewidmet sind, vermitteln bloß eine allgemeine Vorstellung; „ein liebevolles Eingehen auf das Einzelne" (877) vermissen wir auch hier trotz der Worte des Verfassers. Man kann natürlich der Arbeit auch in dieser Hinsicht einen bedeutenden Unterschied zu seinen anderen Werken nicht absprechen, aber eine vollständige Beschreibung einzelner Denkmäler gewährt auch diese Publikation nicht. Dies ist aber auch schwer zu erwarten, in Rücksicht auf die eilige Arbeitsweise während der Reise, wo es nicht nur zu beschreiben, sondern auch noch zu photographieren und zu messen gibt. Daher werden fast sämtliche Denkmäler als einmalig entstanden und keinen späteren Änderungen, Restaurationen u. dergl. unterzogen, aufgefaßt. Man ist aber imstande, solche auf Grund der von Strzygowski selbst gelieferten Abbildungen leicht festzustellen. Und wenn wir dazu noch die Feststellungen der jahrelangen Forschungen auf dem Trümmerfelde von Ani und deren Umgegend hinzunehmen, so wird dies zur vollen Gewißheit; denn es ist dort klar und endgültig festgestellt worden, daß sich in Armenien stets eine unausrottbare Sucht und Gier nach einer den jeweiligen Forderungen der Mode sich anpassenden Abänderungen der Gebäude betätigte.

Aber auch abgesehen von dieser Schwierigkeit der Erforschung selbst sind im beschreibenden Teile lange nicht alle Mitteilungen über dieses oder jenes Denkmal vereinigt; nicht selten werden in folgenden Teilen die Beschreibungen vervollständigt und sogar ganz neue Mitteilungen gemacht. Seine Beschreibungen nehmen sich vor, zunächst und vor allem eine Charakteristik des Denkmals als Gattungsvertreter zu liefern, nicht so sehr aber eine Beschreibung des einzelnen Denkmals. Strzygowski

(1) Daselbst, Bd. III, 81 ff.
(2) Daselbst, Bd. III, 56—71.
(3) Daselbst, Bd. II, 138—141 und Bd. III, 89—91.

Digitized by Google

bemerkt auch mehrmals, daß es Thoramanians Sache sein solle, „jene große Veröffentlichung in Angriff zu nehmen, die jedes einzelne Denkmal mit allen Hilfsmitteln und der nötigen Muße vorzuführen" hat (60, 10—11, 26); er selber setze sich nur das zum Ziel, „über Zeitstellung und Grundformen klaren Aufschluß zu geben" sowie „den Ursprungsfragen" nachzugehen (26), dabei sei „die Herbeischaffung und Veröffentlichung neuer Denkmäler" lediglich „Nebensache" (62a)[1].

Der Gang der Darstellung der übrigen Bücher des Werkes wird zum eigentlichen Inhalt unserer weiteren Besprechung, wobei ich nur die allgemeinen Leitgrundsätze, die wie ein roter Faden die ganze Arbeit durchziehen, besprechen kann. Wie bereits gesagt, schreitet Strzygowski hier in der Darstellung nur langsam Schritt für Schritt vorwärts, obgleich von Anfang an (bereits im ersten beschreibenden Buche) seine Darstellung so gehalten ist, als ob diese Grundsätze ein längst bewiesener Gemeinbesitz wären. Dabei ist der Inhalt überaus reich an verschiedenen Einzelbetrachtungen, Besprechungen von Grenzfragen, endlich an allerlei Beobachtungen und Annahmen über einzelne Denkmäler u. dgl. mehr.

Es ist bezeichnend, daß Strzygowski diese seine Untersuchung als eine seine ganze Forscherarbeit abschließende bezeichnet. In der Tat stellt er denn im vierten Buche eine allgemeine Übersicht der Abhängigkeitsäußerungen Westeuropas vom Oriente in der Kunst her. „Wer meinen Lebensweg überblickt, dürfte erkennen, daß ich von Rom ausgehend nach den Wurzeln der Entwicklung der christlichen Kunst gesucht und überall zunächst Durchgangsgebiete gefunden habe. In Armenien zum erstenmal fühlte ich festen Boden unter den Füßen . . . Es scheint, daß damit meine Tätigkeit im Orient, die mich suchend seit 1889 festgehalten hat, im wesentlichen zu Ende sein wird" (S. 877, cf. S. 59). Es ist also begreiflich, daß er auch der ganzen Darstellungsart mehr Aufmerksamkeit gewidmet hat und eine allgemeine Abgeschlossenheit sowohl der Darstellung überhaupt als auch der übersichtlichen Zusammenfassung allgemeiner Erkenntnisse angestrebt hat.

II

Als Ganzes setzt Strzygowskis Untersuchung eine bestimmte Theorie oder gar Hypothese von der Entwicklung armenischer Baukunst voraus, auf der und im Hinblick auf die sich die ganze Darstellung aufbaut. Und diese Hypothese schimmert bereits im ersten beschreibenden Buche durch — sein Typenkatalog ruht auf einer dem Leser noch nicht ausdrücklich genannten Hypothese, die er aber merklich fühlt. Somit ist man von vornherein gezwungen, immer eine Scheidung vornehmen zu müssen zwischen dem, was rein Tatsächliches vorliegt, und was mit all seinen Folgerungen als erster Strzygowski ausgesprochen hat, und zwischen dem rein hypothetischen Aufbau, der auf Grund des rein Tatsächlichen und den Vergleichen mit der frühchristlichen Kunstentwicklung außerhalb Armeniens postuliert oder konstruiert wird. Dieser Aufbau scheint mir völlig entbehrlich für die Beweisführung der für den Verfasser wichtigsten grundlegenden Behauptungen, die auch abgesehen davon m. E. gegenwärtig als unumgänglich annehmbar und feststehend angesehen werden müssen[2].

Diese grundlegenden Behauptungen, denen Strzygowski bereits seit 35 Jahren nachgeht, laufen dahin aus, daß die christliche Kunst orientalischen, asiatisch-orientalischen Ursprunges sei. Langsam seinen wissenschaftlichen Forschungsgang von Rom und der hellenistischen Kunst aus beginnend, gelangt er nach Byzanz, von Byzanz nach Kleinasien, Syrien, Mesopotamien, endlich nach Armenien und Iran. Erst in den letzten Gebieten glaubt Strzygowski die Grundlage der gestaltenden Elemente der christlichen Kunst gefunden zu haben. Er zeigte, daß die hellenistische holzgedeckte Basilika keine progressive Erscheinung bedeute, sondern ein Überbleibsel. Daß die neuen schöpferischen Momente mit derselben nichts Gemeinsames haben, daß sie vollkommen andere Grundlagen voraussetzen, die eben einzig und allein im Oriente zu finden sind (713). Seine Werke machen es vollkommen offenkundig, daß im Konstruktiven das Tonnengewölbe und die Kuppel diese neuen Momente, von denen das erste in Mesopotamien und das zweite im Kaukasus allgemein verbreitet ist, be-

(1) Jedenfalls finden wir auch in diesem Werke einige neue Abbildungen, die teilweise nirgends im Buch Verwendung gefunden haben, so z. B. die Kuppelkirche in Aschtarak nach der Aufnahme von J. I. Smirnow (Abb. 10, S. 11) oder Oghuslu (Abb. 253, S. 216), Tailar (Abb. 245, S. 209) u. a.
(2) Meines Erachtens bemerkt Strzygowski vollkommen mit Recht (480—481), daß seine Gegner „doch endlich einmal ihren Widerstand, der sie in einer verlorenen Sache zu immer neuen Ausflüchten führt, aufgeben und die wissenschaftliche Forschung nicht länger beunruhigen und in falscher Richtung aufhalten" sollten.

Digitized by Google

deuten. Auch die weitere These, daß nämlich die ganze christliche Welt erst allmählich und langsam, aber ohne Unterbreitung von diesen beiden Gundelementen der christlichen, d. h. neuen Kunst erobert wurde, steht außer Zweifel, obwohl in beiden Fragen noch keineswegs endgültige Klarheit und Bestimmtheit im einzelnen herrschen. Wie immer überläßt Strzygowski auch in diesem Werke Sonderformulierungen das Hauptgewicht, wodurch die Beweiskraft seiner Auseinanderlegungen stark zu leiden hat.

Im Armenienwerke rückt Strzygowski ebenfalls eine Sonderbehauptung in den Vordergrund, die jene allgemeine These bestätigen soll. Er führt sie ganz schroff durch alle Teile seines Werkes hindurch, wie auch eine Anzahl anderer allgemeiner Ansichten über die Kunst im Kaukasus, insbesondere Armeniens. Ich kann nicht umhin, diese Behauptungen einfach als Hypothesen und sogar als Postulate zu bezeichnen. Mit der Besprechung des Hauptpostulates müssen wir uns nun zunächst im einzelnen näher befassen.

Strzygowski nimmt eine Blüteperiode des armenischen Kuppelbaues im 4. bis 6. Jahrhundert[1]) und sogar noch früher, in heidnischer Zeit, im 3. Jahrhundert beginnend, an[2]). Diese letzte Modifizierung wird nur beiläufig im Hinweis auf eine mögliche Abhängigkeit der christlich-kirchlichen Baukunst von dem heidnischen Palastbau erwähnt (S. 546, 635, 262). Es ist nur eine Hypothese, denn Kuppelbauten Armeniens, die einer früheren Zeit als dem 7. Jahrhundert angehören, konnte er nicht ausfindig machen[3]). Ältere Bauten sind in Armenien nur in Basilikaform mit scharf ausgeprägten Zügen fremden Einflusses (Syrien, Mesopotamien) bekannt. Im 7. Jahrhundert findet er dann plötzlich einen ungemein großen Formenschatz von Kuppelbauten, die meistenteils dazu auch noch keine Wiederholungen aufzuweisen haben. Es drängt sich von selbst die Frage auf: „Wie ist das zu begreifen?" (682). Die Antwort lautet für ihn wie selbstverständlich: diese Erscheinung ist einzig und allein als das Ergebnis einer vorhergehenden Entwicklung zu begreifen, wo auf eine Bauform eine andere folgte und dann ihrerseits eine folgende bedingte. Im 7. Jahrhundert aber seien alle diese Formen gleichzeitig vertreten.

Tatsächlich erlaubt das armenische Material kaum, Beobachtungen über Entwicklungs- oder Abhängigkeitszusammenhänge einzelner Bauformen anzustellen, zumal ja Strzygowski alle (10—12) verschiedenen Typen von Kuppelkirchen, die er für Armenien festgestellt hat, als dem 7. Jahrhundert angehörige vorführt. Hätte er ebenso eingehende Studien über die georgische Architektur angestellt wie er es über die armenische getan hat, so könnte er über ein genügendes Material zum Aufdecken von Zusammenhängen zwischen den einzelnen Bautypen verfügen. Während sämtliche Beispiele ältester armenischer Kuppelkirchen dem 7. Jahrhundert angehören, gelang es, in den in letzter Zeit angestellten Untersuchungen über die georgische Baukunst, namentlich über die Kirchen des hl. Kreuzes von Mzchetha und über die Domkirche von Niṇo-tsminda, als deren Bauzeit die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts festzustellen[4]). Fernerhin erhalten wir auch noch volle Möglichkeit, die Richtung der Entwicklung selbst zu bestimmen und deren Stufen durch Beispiele zu belegen. Diese Stufenfolge umfaßt aber — was die zunächst in Frage kommende älteste Periode anbetrifft — lange nicht alle 10—12 Typen. Im 7. Jahrhundert, wie ich unten beweisen zu können hoffe, haben wir es nur mit einem Teil dieser Anzahl zu tun; diese Typen sind innerlich verbunden und ermöglichen die Feststellung einer Entwicklung bereits in dieser ältesten Periode. Daraufhin folgte dann viel später, etwa im 9.—10. Jahrhundert, die Entwicklung der Kuppelhalle u. dgl. (vgl. unten).

Wir haben demnach ein klares Bild der künstlerischen Entwicklung von Bauformen einer eng zusammenhängenden Gruppe im 6.—7. Jahrhundert vor uns, auf die Jahrhunderte später eine weitere Entwicklung einer anderen, wiederum eng zusammenhängenden Gruppe von Bauformen folgt. Wir haben mit anderen Worten die Möglichkeit, die Entwicklung in der Zeitabfolge annähernd in allen ihren Phasen zu untersuchen. Nach alledem muß man Strzygowskis Hypothese, sein Postulat von

(1) Vgl. z. B. SS. 58, 329, 437—438, 470, 490, 504—505, 512, 538, 569, 576, 725, 746, 747, 757.
(2) z. B. SS. 489, 576, 746.
(3) Jene vereinzelten Versuche, Bauten ins 6. Jahrhundert zu datieren, die Strzygowski ein paarma unternimmt, können einer strengen Kritik nicht Widerstand leisten (vgl. unten).
(4) Diese Untersuchungen werden in meinen „Untersuchungen zur Geschichte der georgischen Baukunst" (deutsch, in Heft II des ersten Bandes und im zweiten Bande) erscheinen. — Zur Datierung der großen Kirche des hl. Kreuzes von Mzchetha s. jetzt schon daselbst, Bd. I, Heft 1, Tiflis 1921, Kap. III.

Digitized by Google

der früheren Blüteperiode des armenischen Kuppelbaues und von der angeblichen Wiederholung der berühmten Kathedralen des 4.—5. Jahrhunderts in den Kirchen des 6.—7. Jahrhunderts (S. 470), fallen lassen: wir stellen ja kein Kopieren, kein Wiederholen früherer Bautypen, also kein schöpferischer Betätigung bares, sie entbehrendes Bauen fest[1]), sondern individuell, zum Teil äußerst scharf umrissene Kunstschöpfungen, wo die Entwicklung von einem Bau zum anderen klar und bestimmt festgelegt werden kann. — Aber auch abgesehen von diesen konkreten Fällen sind uns ja nirgends in den christlichen Landen Kuppelkirchen von hervorragenden Abmessungen vor dem 6. Jahrhundert bekannt. Erst im 6. Jahrhundert, und zwar wie plötzlich an verschiedenen Weltenden — in Syrien und Mesopotamien, in Kleinasien und Konstantinopel sowie im Kaukasus — entstehen ansehnliche Zentralbauten mit Kuppeln. Dabei ist es äußerst bezeichnend, daß die Formen dieser zentralen Kuppelbauten allerorts verschieden sind. Meines Erachtens ist es ein Zeichen davon, daß zu jener Zeit endlich das Christentum all jenes, zum Teil widerspenstige geistige Gut — übernommenes und selber geschaffenes — verarbeitet und geformt hat. Und es entstand dadurch endlich jene Schaffensfreiheit der Kunst im christlichen Orient, deren Ausdruck wir an verschiedenen Orten fast gleichzeitig, aber in verschiedenen Formen kennenlernen. Und eben auf diese Art kann man einzig und allein, glaube ich, die geniale Schöpfung der hl. Sophia von Konstantinopel, nämlich als Ergebnis einer rasch entfalteten, in kürzester Frist vollendeten Entwicklung verstehen[2]).

Daß diese ebenso mächtige wie plötzliche Architekturentfaltung des Kuppelbaues im Kaukasus kaum früher als im 6. Jahrhundert sich vollzogen haben könnte, ergibt sich, glaube ich, aus der Tatsache, daß der Mittelraum der kleinen Kirche des hl. Kreuzes von Mzchetha, die um die Mitte des 6. Jahrhunderts erbaut worden ist, nicht durch eine Kuppel überdeckt war, sondern ein Kreuzgewölbe aufweist. Dabei ist dieser Bau selber durch das Aufblühen des Staates und seine frische, neue Schöpferkraft zum Leben gelangt; mit andern Worten: es war um die Mitte des 6. Jahrhunderts die Kuppel noch nicht als ein allgemein anerkanntes baubildendes Element der Architektur im Kaukasus verbreitet worden[3]), obwohl damals, wie es scheint, einige erste Versuche von Kuppelbauten nachgewiesen werden können. Im Sinne Strzygowskis könnte dieser meiner Beweisführung entgegnet werden, daß das vielleicht für Georgien stimmen könne, nicht aber für Armenien, dessen Ableger in der Kunst jenes sein solle. Darüber gleich unten. Hier ist aber jedenfalls eins im Auge zu behalten, daß Strzygowski sich weder mit der georgischen Baukunst noch deren Chronologie näher befaßt hat (vgl. S. 725, 7, 56 f.), sondern lediglich, und zwar kritiklos, alles Unmögliche, auch einfach widersinnige Datierungen angenommen hat; denn er bekennt: „mir kam es ja gerade darauf an, dem bisher gern in den Vordergrund gestellten Georgischen gegenüber Armenien zur Geltung zu bringen" (725).

Meiner Meinung nach ist also Strzygowskis Behauptung von einer Blüteperiode der armenischen Baukunst im 4. (resp. sogar 3.!) bis 6. Jahrhundert eines von den garnicht begründeten und absolut unnötigen, entbehrlichen Postulaten, welche seinen gesamten Aufbau der Entwicklung christlicher Kunst äußerst schwankend und strittig machen und die ganze Fragestellung, speziell in betreff Armeniens, komplizieren und verwirren. Trotzdem aber zeigt die Tatsache, daß wir im 6.—7. Jahrhundert im Kaukasus eine aufblühende Architektur feststellen können, deren zahlreiche Denkmäler eine überaus reiche Skala an Typen der Kuppelbauten aufweisen, eine Schaffenskraft von einer ungewöhnlichen Stärke und Individualität, die auf eine bodenständige nationale Kultur hinweisen.

III

Ein zweites, nicht minder verhängnisvolles Postulat, das Strzygowski, wenngleich nicht seinem gedruckten Werke, so doch der Auswahl der betrachteten Denkmäler im Herbst 1913 zugrunde gelegt hat, betrifft das Verhältnis der georgischen und der armenischen Kunst. Strzygowski hält für feststehend, wie es vor ihm bereits Dubois und einige andere getan haben, daß die georgische Bau-

(1) Wir können auch ein Beispiel dieser Art angeben, wo die Kopie aber höchstens ein paar Jahrzehnte später hergestellt worden war. Es ist dies die Zionskirche von Ateni, welche eine absolute Wiederholung der großen Kirche des hl. Kreuzes von Mzchetha ist. Hier sind selbst topographisch bedingte Einzelheiten sklavisch wiederholt trotz diametral entgegengesetzter Lage, u. dgl. mehr.
(2) Woher könnte man sonst von „Notlösung" reden, wie es selbst Strzygowski tut (S. 561), der die Hagia Sophia (S. 745) ein „Rätsel", ein „Wunder" der Kunst nennt.
(3) Vgl. meine bereits erwähnte Untersuchung.

Digitized by Google

kunst als ein Ableger der armenischen zu betrachten sei. Sie habe kein Recht, auf ein selbständiges Interesse Anspruch zu erheben, und könne nichts zur Lösung von allgemeinen Fragen beitragen. Daher widmet er den Georgiern nur im 4. Buche einen besonderen Abschnitt über die Verbreitung der „armenischen Tat" nach dem Westen hin (S. 725—726). Diese ganze Behauptung entbehrt, wie bereits angedeutet, jeder Begründung — sie ist eben nichts als ein angenommenes, aber keinerlei Prüfung untergogenes Postulat. Und gerade Strzygowski sollte mehr Vorsicht dieser Meinung gegenüber zeigen, da sie ja vice versa auch in betreff der armenischen Kunst und fernerhin auch in betreff der georgischen und der armenischen Kunst zusammen gegenüber der byzantinischen angenommen wird, was alles den Vorwand zu einer heftigen Polemik für Strzygowski selber geliefert hat (S. V).

Durch das eingehende Studium der georgischen Denkmäler des Kuppelbaues ist es festgestellt worden, daß die georgischen Vertreter eines bestimmten Typus zum Teil älter sind als solche Armeniens, und daß sie eine Feststellung von Entwicklungsphasen des Typus selbst erlauben. Zugleich wird auch die Frage des Ursprungslandes der einzelnen Bauelemente, die sowohl in Georgien wie in Armenien vorkommen, gegenüber Strzygowskis Behauptungen zu berichtigen sein.

Strzygowski bemerkt bereits im Anfange seiner Untersuchung, daß „eigentlich eine völlig reinliche Scheidung zwischen armenischer und georgischer Kunst notwendig wäre, obwohl beide auf das engste verwandt und oft kaum zu trennen sind" (S. 7). Gegen Schluß modifiziert er ein wenig diese Aussage: „Im Gebiete der bildenden Kunst [hat] zwischen Armenien und Georgien eine derart lebhafte Wechselwirkung bestanden, daß man zwar gut tut, das ... Zusammenwerfen von Armenischem und Georgischem aufzugeben, doch aber im einzelnen Falle stets beide Ströme nebeneinander im Auge zu behalten" (S. 725). Weiter charakterisiert er auch sein Verhalten der georgischen Baukunst gegenüber im allgemeinen folgendermaßen: „Ich gestehe, daß meinem Gefühl nach die georgischen Denkmäler im vorliegenden Werke zu wenig für sich durchgearbeitet wurden", „mir kam es ja gerade darauf an, dem bisher gern in den Vordergrund gestellten Georgischen gegenüber Armenien zur Geltung zu bringen" (S. 725). Strzygowski hat also ganz bewußt sich der Bearbeitung des georgischen Materials enthoben; der Hinweis, er habe sich, was die Bearbeitung der georgischen Kirchen anlangt, „auf Kluge" (725) verlassen, ist bloß eine Ausrede und kann nicht im Ernst gemeint sein. Er sagt denn auch tatsächlich selber (726), daß trotz des reichen Tatsachenmaterials in Publikationen der georgischen Kunst „Kluges Versuch einer systematischen Darstellung des altgeorgischen Kirchenbaues freilich enttäuscht" (726). Trotz der angeführten Bekenntnisse über eine ungenügende Erforschung des georgischen Materials und über die Forderung einer gesonderten Bearbeitung beider Kunstzweige begnügt sich Strzygowski zwar allein damit, die armenischen Denkmäler zu untersuchen und das Georgische vollkommen außer acht zu lassen, soweit er grundsätzlich beschlossen hatte, die georgischen Denkmäler heranzuziehen, „dann nämlich, wenn es außer Zweifel steht, daß Armenien der gebende Teil war" (7). Wie kann aber in jedem Einzelfall eine solche Entscheidung gefällt werden, wenn eine gründliche, ebenso ins Einzelne gehende Untersuchung beider zusammengestellter Gruppen fehlt? Strzygowski zählt denn auch zu solchen „außer Zweifel" stehenden Beispielen Bauten, wie die große Kirche des hl. Kreuzes von Mschetha, die Zionskirche von Ateni, den Kutaiser Dom des Königs Bagrat III. (gegen 1003), die Kirche von Bana und viele andere (cf. S. 725), was ein schreiendes Mißverständnis bedeutet. Strzygowski hat, wie er selber bezeugt, ganz bewußt eine Bearbeitung des georgischen Materials abgelehnt. Methodologisch ist eine derartige Beschränkung berechtigt, wenn nur keine Übertretung derselben stattfindet. Strzygowski läßt nun aber nicht nur in Einzelfällen sich volle Freiheit, über die Denkmäler der georgischen Baukunst Urteile zu fällen, sondern er zögert auch nicht, allgemeine Werturteile über georgische Kunst zu fällen und ihr Verhältnis zur armenischen, das heißt zwischen einem von ihm unbearbeiteten und einem bearbeiteten Gebiet, zu bestimmen. Er formuliert seine Urteile kategorisch und schroff, gleich einer selbstverständlichen Sache —, Armenien sei „der gebende Teil" gegenüber Georgien, Georgien stünde unter stetigem Einflusse Armeniens, dem es vollkommen unterstellt sei, ferner verfalle Georgien überhaupt leicht allerhand Einflüssen von außen (was gerade nicht behauptet werden kann), schließlich seien die Bauformen Armeniens in Georgien spielerisch behandelt worden, im allgemeinen aber „haben die Georgier . . . armenische Formen angenommen und verbreitet" (725).

Dieses allgemeine Verhalten dem Georgischen gegenüber hat — soweit man gelegentlichen Aussprüchen Strzygowskis selbst und seines Mitarbeiters Dr. Glück entnehmen kann — eine einzige

Digitized by Google

auf Tatsachen beruhende Begründung. Strzygowski akzeptiert ohne weiteres die vollkommen sagenhafte Erzählung von der Erfindung des georgischen Alphabets durch den armenischen Kirchenvater Mesrop[1]), was ihn zum Hervorheben, zur Folgerung einer kulturellen Abhängigkeit Georgiens von Armenien befähigt (725, 7 u. s). Dieselbe Tatsache erlaubt ihm die Schlußfolgerung einer späteren „Nationalisierung Georgiens" (791) und verbunden damit einer späteren Verarbeitungsmöglichkeit fremder Elemente zu ziehen.

Trotzdem aber verhehlen sich seinem scharfen Forscherauge manche charakteristische Erscheinungen einer gänzlichen Selbständigkeit der georgischen Kunst nicht (cf. auch S. 7). Er hebt beispielsweise den Einfluß hervor, den die georgische Baukunst zur Zeit der Errichtung der georgischen Klöster in Jerusalem, auf dem Berge Sinai und insbesondere auf dem Berge Athos ausgeübt hat (725, 726, 769—770). Oder er bespricht die Verbreitung des Knaufes und des Bandgeflechtes in Armenien im 7. Jahrhundert vom Norden her, aus Georgien (437, 441)[2]). Er ist daher manchmal gezwungen, seine strenge Formel der Unterwerfung Georgiens zu beschränken; so z. B. wenn er schreibt: „Man wird also in der Frage des Verhältnisses von Armenien und Georgien auch mit der Vermittlung eines dritten Kreises, eben des iranischen, rechnen müssen" (764). In solchen Einschränkungen gelangt der stetige Mangel seiner Untersuchungen zum Ausdruck: eine ungemein starke Unabgeschlossenheit, eine ungenügende Durcharbeitung und eine flüchtige Darstellungsart: die wichtigsten Fragen und Behauptungen der Untersuchungen werden einfach hingeworfen in einer unbearbeiteten Form, das Stoffgebiet wird ungemein erweitert, aber ohne eigentliche Bearbeitung, obendrein wird alles von schillernden Gedanken und grellen Vergleichen überstreut, usw... Nicht zu verwundern, daß eine solche Darstellung notgedrungen an inneren Widersprüchen zu leiden hat. So auch in betreff der letztgenannten Behauptung einer gemeinsamen Quelle der Entwicklung christlicher Baukunst in Georgien und Armenien; hier fügt er weiter hinzu: „Nur freilich in der Frage des Konchenquadrates ist, glaube ich, diese Erklärung nicht zulässig, weil die Anschiebung von Strebenischen erst in Armenien, nicht schon in Iran erfolgte, zusammen mit der Freistellung der quadratischen Kuppel und dem Anwachsen ihrer Größe" (764). Er hat aber nirgends im ganzen Werke diese seine Sätze bewiesen, ja sogar nichts dazu beigetragen, diese Annahme auch nur plausibel zu machen: er legt einfach das bunte Material der armenischen und der georgischen Kirchen des 7. Jahrhunderts mit all den genannten Bauelementen vor, d. h. er zeigt nur das fertige Resultat, nicht den Vorgang selbst. Es bleibt also die These unbewiesen, und man hat volle Freiheit, das Werden jener schöpferischen Phasen anderwärts zu suchen.

Bezeichnend und typisch für diese seine Stellung zur georgischen Baukunst ist unter anderem die Art und Weise, wie er jene komplizierte, strittige Frage behandelt, die die Entwicklung des Vierpaßtypus mit Umgang, wie er in Ischchan, Suartnotz, Bana vertreten ist, zum Inhalt hat. Strzygowski ignoriert vollkommen (oder blieb ihm diese Tatsache unbekannt?), daß Nerses III, der Erbauer der Katholikos Armeniens, ein Anhänger der orthodoxen Kirche, zunächst Bischof von Ischchan, seinem Mutterorte in der Provinz Tao war, die ja zum georgischen (nicht armenischen) Patriarchate gehörte und von dem Katholikos Georgiens in Mschetha hierarchisch abhängig war. Zur ganzen Frage macht Strzygowski bloß diese Bemerkung: „Aber die im Tschorochgebiet liegenden Städte Ardwin und Ardanusch [die letzte — Sitz des georgischen Königs Aschot im 8.—9. Jahrhundert!] sind armenisch, und das gesamte Gebiet Taik... muß nach den in der Wiener Mechitaristen-Kongregation zahlreich aus diesen Gegenden stammenden Armeniern auch heute noch eine dichte armenische Bevölkerung aufweisen" (726). Somit ist die schwierige und minutiöse Arbeit Prof. Marrs zur Klarstellung der Abwechslung armenischer und georgischer Bevölkerung in diesen südwestlichen Provinzen von Tao-Klardshethien vollkommen belanglos geblieben; Strzygowski beurteilt einfach alles nach dem Bestand der gegenwärtigen Wiener Mechitaristen-Kongregation[3]).

(1) Er glaubt, daß auch das armenische Alphabet vor Mesrop überhaupt nicht vorhanden war; Mesrop hätte es im Jahre 409 oder gar 407 erfunden (S. 29 u. s.).
(2) Weshalb er aber S. 764 beim Erwähnen einer leichteren Akkomodation der georgischen Kunst an fremde Einflüsse gerade diese Stellen seines Werkes zitiert, bleibt mir vollkommen ein Rätsel.
(3) Man ist gezwungen, ganz allgemein hier zu bemerken, daß Strzygowski im ganzen Marrs Arbeiten im Gebiet der armenischen Altertumsforschung verschweigt. Er sagt kein Wort darüber, daß die ganze Thoramanianische Fragestellung erst möglich geworden ist, nachdem dieser in Ani mit Marr gearbeitet hat.

Digitized by Google

Strzygowski ist so von der absoluten Natur seines Postulates überzeugt, daß er sogar das Programm einer künftigen Bearbeitung der Geschichte georgischer Baukunst entwirft: „Es wäre wichtig, wenn jemand, wie ich es für Armenien getan habe, die altchristliche Kunst Georgiens im besonderen bearbeiten und zeigen wollte, auf welchen Grundlagen sich dessen überaus zahlreiche Denkmäler des 10.—12. Jahrhunderts aufbauen" (726, vgl. 7). Eine selbständige Fragestellung scheint ihm anscheinend ausgeschlossen zu sein.

Strzygowski verfügte also über keine inneren, durch den Stoff selber gebotenen Gründe für die Aufstellung jener Behauptungen, die er über das Verhältnis der georgischen und der armenischen Kunst gemacht hat; und er konnte auch über keine verfügen, da er sich ja einer Bearbeitung des georgischen Tatsachenmaterials von vornherein entzog. Wenn Strzygowski Armenien den Vorzug gibt vor Georgien, so sind dazu augenscheinlich Motive ganz anderer Ordnung im Spiele. Seine während des Weltkrieges erschienenen Schriften, wie die hier besprochene Baukunst der Armenier, so besonders Altai-Iran und Völkerwanderung (1917) befremden den Leser durch die zur vollen Blüte gelangte rassentheoretische Unterlage aller künstlerischen Entwicklung, die bereits früher (vgl. sein Kleinasien, 1903), sehr zaghaft aber, mitgesprochen hat. In den letztgenannten Schriften aber ist das Rassenproblem zum Leitmotiv der Darstellung gemacht; der Verfasser hantiert immerfort mit einer Gegenüberstellung der arischen und der semitischen Rassenpsychologie, wobei er der nordischen (arischen) die südliche (semitische) gegenüberstellt. Dabei rechnet er zwar die Türkvölker ihrer Psychologie nach zu den Ariern, desgleichen auch die Araber. Als Träger des reinen arischen Kunstschaffens erscheinen im Gefolge seiner Theorie der arischen Rassenpsychologie — die Parther und die Armenier. Daß die Georgier keineswegs als Arier zu behandeln sind — das ist für ihn klar; daß die Armenier aber kein Volk reiner Rasse sind, sondern ein ausgesprochenes Mischvolk darstellen, das ignoriert er einfach. „Die Armenier sind von Haus aus Arier" — schreibt Strzygowski — „es scheint, daß die beobachtete Entwicklung ihrer christlichen Baukunst damit zusammenhängt . . . Da den beiden verhältnismäßig selbständigen Einheiten, der griechischen und nordischen, von nun ab als dritte die armenische zuzurechnen sein wird, gewinnen wir weiteren wichtigen Vergleichsstoff für die Bestimmung arischer Eigenart, und es entsteht die Frage, inwieweit die Rasse bei der Entstehung dieser Stile und der armenischen Baukunst im besonderen mitbeteiligt war" (575, 519 et passim). Diese verhängnisvolle und wissenschaftlich absolut unhaltbare Hypothese einer einheitlichen Rassenpsychologie hat ihn zu Schlüssen geführt, die auch selber unhaltbar sind und von vornherein auch dieser Rassentheorie spotten, anstatt rein wissenschaftlich entwicklungs- oder völkerpsychologische Gesichtspunkte den Fragen über Entwicklung der künstlerischen Erscheinungen zugrunde zu legen.

IV

Ich habe zunächst jene beiden Leitmotive der Darstellung im Werke Strzygowskis besprochen Leitmotive, die als irrige Annahmen, irrige Postulate, die Untersuchung beherrschen. Selbstverständlich ist hier weder der Ort noch die Zeit, sie als irrig auf Grund von Darlegung und Behandlung des Materials selbst zu erweisen, noch auch die Möglichkeit; denn es erfordert zusammenhängender Untersuchungen zur Architektur Georgiens und Armeniens. Hier handelte es sich lediglich darum, die Postulate scharf zu formulieren und ihre methodologische Berechtigung zu prüfen; einen positiven Aufbau aber können allein Einzeluntersuchungen fördern, wie sie von mir zum Teil vorbereitet und seit 1916 der Drucklegung harren, zum Teil aber, wie die besonders in diesen Fragen ausgiebige über die Baukunst Kachethiens, in nächster Zeit fertiggestellt werden[1]).

Nachdem wir also die Postulate besprochen haben, können wir zu den konkreten Aufstellungen übergehen, die Strzygowskis Schrift in Menge aufweist. Es kann sich daher wiederum bloß um eine Besprechung der ausschlaggebenden Punkte handeln, denn das ganze Werk ist so reichhaltig, daß es nicht anders möglich ist. Wir beginnen mit der Kardinalfrage vom Ursprung der Kuppel.

In den Kuppelbauten der altchristlichen Periode sind zwei typische Arten zu unterscheiden. Wenn die Kuppel — es sei denn eine Trommelkuppel oder nicht — einen runden Raum überdeckt, wie wir es im hellenistisch-römischen Kreise (in Syrien, Kleinasien, in Italien) wiederfinden, dann besteht in dessen Aufbau keine bauliche Schwierigkeit; er birgt in sich kein konstruktives Problem. Ganz anders verhält es sich, wenn der Übergang von einem quadratischen Grundrisse zum Rund der

(1) Sie werden alle in der von mir bereits begonnenen Serie erscheinen.

Digitized by Google

Kuppel gefunden werden soll. Hier knüpft ein konstruktives Problem ans andere an. Es darf dabei nicht übersehen werden, daß die runden Kuppelbauten (oder die oktogonalen) nur kurze Zeit zur Ausführung gelangten, sie wurden bereits sehr früh schon durch den quadratischen Grundriß in der christlichen Baukunst verdrängt. Wenn bereits allein die Verbindung des Kuppelrundes mit dem quadratischen Grundrisse eine architektonische Leistung bedeutet, so ist es um so mehr, wenn die Halbkugel der Kuppel noch eine Fenstertrommel erhält. In diesem Fall kommt noch das Verstrebungsproblem hinzu. Alle diese Momente sind von Strzygowski mit einer besonderen Aufmerksamkeit beachtet worden und erfreuen sich besonderer wissenschaftlichen Konstruktionen in seiner Untersuchung.

Strzygowski geht ganz methodisch vor bei Behandlung dieses Entstehungsproblems der Kuppel. Er begnügt sich nicht mit einer Feststellung der Entwicklungsphasen in der kirchlichen Kunst allein, sondern sucht nach ihren Quellen im volkstümlichen Bau selbst, d. h. er sucht nach den psychologischen Grundlagen der Entstehung des monumentalen Kuppelbaues in jahrtausendelangen traditionellen Gegebenheiten, indem er lediglich auf diese Weise einen festen Boden zum Verständnis des ganzen Vorganges zu finden hofft. Aber in diesen seinen Bemühungen nach einer möglichst breiten Grundlage übersieht er einige bedeutende Tatsachengruppen. Und gerade von seiner Expedition sollte man das nicht erwarten, denn sie schloß als Teilnehmer „den Ethnologen Dr. Edmund Küttler" (S. 14) ein. Und dennoch, wie gesagt, blieb für Strzygowski die geläufige Form von hölzernen Bauernhäusern Georgiens und der anliegenden Teile Armeniens vollkommen unbekannt, die zum großen, ja teilweise größeren Teile in der Erde sitzend, einen zentralen, fast quadratischen Raum bilden, der stufenweise sich zum Zentrum, wo die Öffnung für Rauchausgang angebracht ist, erhebend überdeckt wird[1]). Statt dessen wendet Strzygowski seine ganze Aufmerksamkeit der Dorfarchitektur in Chorasan (nordöstliches Iran), im nördlichen Syrien und nördlichen Mesopotamien sowie im Chotan, Seistan (Afghanistan) und Turfan zu, wo in breiter Schicht Häuser mit Kuppeln über dem Quadrat vorgefunden sind, die aus Rohziegeln gebaut wurden. Die Kuppeln bilden sich in solchen Häusern ganz von selbst als Ergebnis des Übereckgewölbes (365—366). In diesem Übereckgewölbe eben sieht Strzygowski den Keim der Kuppelform über dem Quadrat, die auf Trompen errichtet wird. Es ist nicht der Mühe wert, besonders beweisen zu wollen, daß all solche ethnographische Tatsachen und Besonderheiten als Ausdruck einer uralten Tradition zu behandeln sind, und daß folglich auch in unserem Fall solche Häuser schon lange vor Christi Geburt erschienen sein müssen. Wenn wir nun in allen diesen Gegenden sowie unabhängig davon auch in den Holzhäusern des Kaukasus analoge Formen antreffen, so spricht das keineswegs für ein bestimmtes Zentrum der Entstehung solcher Form und noch weniger für eine Entstehung gerade in Iran. Dazu ist überhaupt bisher kein Beweis beigebracht. Es bleibt also eins von beiden übrig: entweder muß man sich der hypothetischen Aufstellungen enthalten oder Beweise für diese beibringen. Für meinen Teil schließe ich mich gern der ersten Möglichkeit an, obwohl gerade heutzutage die Frage nach der ursprünglichen Bevölkerung aller genannten Gegenden durch Prof. N. Marrs Untersuchungen der letzten Jahre in Fluß gebracht ist, da er in den Sprachen ausgesprochen „japhetische" Elemente aufgedeckt hat.

In den christlichen Bauten des Kaukasus sind alle Kuppelbauten der ältesten Zeit auf einen quadratischen Mittelraum gegründet, und die Überleitung vom Quadrat zum Rund der Kuppel geschieht mittelst Trompen. Dasselbe System, aber mit der Überleitung mittels Pendentifs, erlangt allgemeine Herrschaft in der gesamten christlichen Welt. Der Rundbau und das Oktogon, die „ursprünglich herrschend" waren im Mittelmeergebiete, werden bald „durch den quadratischen und Vierpfeilerbau verdrängt" (746), wie Strzygowski ganz richtig hervorhebt. Was die Verstrebung durch Nischen anbetrifft, so meint Strzygowski, daß, wo wir immer in römischen Kuppelbauten Nischen im Mauerrund auffinden, diese eine total andere Bestimmung haben als in den kaukasischen Bauten, namentlich sind in ihnen die Nischen nur „zur Erzielung von Ersparungen im Baustoffe eingetieft". „Die Kuppel ruht dann auf dem Mauerzylinder wie im Pantheon und das scheinbar vorliegende Konchenquadrat im Grundriß kann nie über die fehlende Nischenverstrebung hinwegtäuschen" (466). Was aber einen Bau wie Minerva medica anlangt, so ist dieser „Bädersaal der Villa des Licinius Gallienus (260—268) in Rom der Gruppe der armenischen Strebenischenbauten anzuschließen" (737); des-

(1) Und doch erwähnt Strzygowski die Aussage Leonhardts über solche unterirdische Häuser (368—369)!

Digitized by Google

gleichen auch S. Lorenzo in Mailand (738) und sogar die Fenstertrommel der S. Constanza (371). In dieser Hinsicht, wie wir sehen, legt sich Strzygowski keine Schranken für seine Behauptungen auf.

Bei dieser seiner Beweisführung des orientalischen Ursprunges der Kuppel in armenischen und georgischen Kirchen ist Strzygowski also einerseits bemüht, denselben im nördlichen Iran aufzusuchen, und andererseits gezwungen, älteste römische Beispiele abzulehnen. Nachdem er das Auffinden der Kuppel als solches für eine Tat, die in Iran stattgefunden hat, erklärt und als dessen unmittelbare Belege die Paläste von Sarvistan und Firuzabad nennt, behauptet er, daß erst für christlich-kirchliche Zwecke die Kuppel durch eine Fenstertrommel erhöht wurde und so seine besondere, dominierende Stelle erhalten hat. Die Erhöhung der Kuppel durch die dazwischengeschobene Fenstertrommel erfordert eine bestimmte Berechnung von Druck und Schub, welche zum Hervorziehen einzelner Teile des Mauerquadrats in Form von Apsiden führte. Gerade dies bezeichnet Strzygowski als „die schöpferische Tat", als „den neuen Baugedanken der Armenier" (460). Diesen Schritt von einfachen Mauerquadraten mit der direkt über Ecktrompen gesetzten Kuppelsphäre erklärt er für eine „Tat" der armenischen Architektur, da Armenien das Grenzgebiet Irans bildet.

Mir scheint es aber, daß solche kategorischen und allzu einfach geradlinigen Konstruktionen jeder psychologisch tiefergehenden Analyse versagen. Wenn wir in den ältesten Bauten Roms, wie der genannten Minerva medica, oder in S. Constanza, oder dem Oktogon Konstantins in Antiochien Fenstertrommeln aufweisen, so bedeutet das zunächst nur das Auftreten solcher bereits in hellenistischen Rundbauten, wie sie vielleicht sogar selbst bis in den Kaukasus hinein vorkamen[1]). Keineswegs aber ist man berechtigt, schlechtweg alle solche Bauten als „armenische" zu qualifizieren und sie sogar direkt als von Armeniern erbaute zu erklären (493, 495). Daher wäre jedenfalls die Beweismöglichkeit näher, für den Kaukasus einzig den Versuch einer Verbindung vom Kuppelbau über einem quadratischen Grundrisse mit der Fenstertrommel in Anspruch zu nehmen. Dies kann hier kaum eher als im 6. Jahrhundert stattgefunden haben. Mit andern Worten konnte meines Erachtens die Fenstertrommel unabhängig auch in anderen, namentlich in Rundbauten auftreten, nach einer flüchtig von Strzygowski hingeworfenen Bemerkung, als eine Nachahmung des Lichtgadens in basilikalen Kirchen (463, 464).

Auch in diesem Punkt wiederum ist man also gezwungen, Strzygowskis „Historismus" gegenüber eine komplizierte Entwicklungserforschung zu erstreben und zu fordern, wobei der Bedeutungs- und Motivwandel der Formen in verschiedenen Kombinationen ebensowenig wie die Möglichkeit zusammentreffender, gleichförmiger Endergebnisse aus ganz verschiedenen Entwicklungsreihen vernachlässigt werden darf.

Wie erwähnt, besteht der folgende Schritt im Schaffen des Architekten darin, daß das einfache Kuppelquadrat zur Verstrebung die hervortretenden Apsisnischen erhielt. Das ist die zweite Tat des armenischen Architekten. Diese Strebenischen, „die, vom Boden an im Grundriß halbrund, gestelzt oder hufeisenförmig, ansteigen", d. h. „eine außen sichtbare Verstrebung, also grundsätzlich von der Art der ‚Gotik'" besitzen, haben — „es könnte sein"! — „mit der persisch-mesopotamischen [Art] keine unmittelbare Verbindung" (462). „Die iranische Baukunst war nicht hinausgekommen über die Verwendung der Kuppel auf dem geschlossenen Mauerquadrat. Dieses war und blieb dort die übliche Wohnzelle" (465). Erst der christliche Kirchenbau erforderte eine Abgrenzung des Raumgebildes und eine Erweiterung seiner Fläche. „Die Freistellung der Kuppel und die Steigerung ihrer Größe ging Hand in Hand mit dem Zwange, sie zu verstreben. So mußte die Aufhebung des wachsenden Kuppeldruckes bei Anbahnung von Erweiterungsmöglichkeiten für das bis dahin geschlossene Grundquadrat mitsprechen. Eine Öffnung der Wände war möglich in der Hinausschiebung der Umfassungsmauern, einmal nach den Achsen, dann nach den Diagonalen" (465). So werden verschiedene Typen von Bauten möglich, aber ihre Grundform ist allen gemeinsam, und sie ist, nach Strzygowskis Meinung, zuerst gerade im Kaukasus geschaffen worden, der „von der Grundform des Quadrates als betonter Mitte ausgehend, die Kuppel zwar nach iranischer Art auf vier Mauern ruhen, aus diesen Mauern aber auf allen vier Seiten in den Achsen halbrunde Ausbuchtungen vortreten ließ. Der Raum, der auf diese Weise mit der Kuppel überdeckt werden konnte, ist ziemlich groß" (466). Das hier

(1) Vgl. die Erwähnung eines georgischen Fürstenpalastes aus dem ersten Viertel des 5. Jahrhunderts in der Lebensbeschreibung von Peter dem Iberer, geschrieben um 500, wo ein Saal mit Kolonnen und acht Konchen erwähnt wird (Petrus der Iberer, hrsg. von P. Peters, 1895).

Digitized by Google

gekennzeichnete Prinzip ist zweifellos richtig charakterisiert, aber es ist nicht allein das Ergebnis der konstruktiven Überlegungen, sondern ist in seiner Entstehung weit komplizierterer Natur, da ja auch einfach eine Tradition der früheren Grundrißschemata hier weiterlebt.

Die bis jetzt genannten Entwicklungsphasen sind zeitlich dicht aneinander gebunden, wie es Strzygowski meint. Demgegenüber ist ein anderes Konstruktionsmoment eher ein Ergebnis, das nach einem gewissen Zeitablaufe auftritt. Es ist der Ersatz der Nischenverstrebung durch Verstrebung durch Tonnen und die der Pfeiler (481, 482, 502, 504—505). „Bisher hatten sowohl im Kuppel- wie im Tonnenbau die Umfassungsmauern ausgesprochen tragende Bedeutung. Ohne sie war die Einwölbung der Bauten undenkbar. Das wird nun anders. Sobald Tonne und Kuppel zusammenwirken, man die ursprüngliche Konchenverstrebung aufgibt und dazu übergeht, innerhalb der Umfassungsmauern Verstrebungen der Gewölbe untereinander aufzuführen, die an die Umfassungsmauern als tragende Teile selbst keine Ansprüche stellen . . . werden diese Mauern überflüssig. Die Gewölbe erscheinen . . . von Strebepfeilern getragen" (504—505).

Es ist bedeutsam, daß als Stützen hier allerorts Pfeiler, nicht Säulen angewendet werden. Sie konnten tatsächlich konstruktiv eine wichtige Rolle spielen (217, 308—309).

Die eben besprochenen Hauptmomente in der Konstruktion von Kirchenbauten im Kaukasus liegen jenen konkreten Lösungen, d. h. Kirchentypen zugrunde, deren Aufeinanderfolge von Strzygowski besonders eingehend behandelt wird, und deren Besprechung wir demnächst aufnehmen müssen.

Diese drei konsequenten und radikalen architektonischen Schöpfungsmomente, die vom christlich-kaukasischen Architekten entdeckt und vollbracht worden sind, sind von Strzygowski scharfsinnig umrissen, obwohl — wie bereits des öfteren hervorgehoben — zu einfach, als das Ergebnis allein konstruktiver, logischer Überlegungen. Strzygowski will denn auch die Zeit dieser schöpferischen Taten ins 3. bis 4. Jahrhundert verlegt wissen, was nun keineswegs zu beweisen ist. Im Gegenteil dazu ist dieser Prozeß im 6. — Anfang 7. Jahrhunderts — geschehen, und dies beweist, wie ungemein stark, aktiv und schöpferisch jene geistige Kraft war, die in rascher Folge eine ganze Skala von Entwicklungsstufen durchgemacht hat, hier im Kaukasus, wie anderorts im christlichen Orient.

V

Die im vorangehenden Abschnitt besprochenen Elemente zeigen, welch hohe Bedeutung und Selbständigkeit die christlich-kaukasische Baukunst zu behaupten imstande ist. Sie zeigen zugleich, daß dieselbe eine hervorragende Bedeutung für die Entwicklung der gesamten christlichen Architektur hat. Wenn diese neue Erkenntnis in Fragen einer grundlegenden Bedeutung festgestellt worden ist, so muß sie auch eine Anwendung in betreff verschiedener sekundären Erscheinungen haben. Dies ist denn auch tatsächlich der Fall. Strzygowski streift an einzelnen Stellen seiner Untersuchung solche Neuergebnisse sekundärer Art. Deren Zahl ist so groß, daß eine kritische Betrachtung derselben geradezu unendlich zu werden droht, zumal ja vieles auf Widerspruch stößt. Und es ist nicht möglich, in einem kritischen Aufsatz abweichende Ansichten zu beweisen; alles das hoffe ich — wie erwähnt — in nächster Zeit in positiver Form von Einzeluntersuchungen darlegen zu können. Hier will ich nur noch einige wichtigste Sonderfragen der kaukasischen Baukunst behandeln.

Es ist notwendig, zunächst in diesem Zusammenhange die Frage zu streifen, ob die christlich-kaukasische Architektur tatsächlich eine Gußmauerwerk- und Verkleidungsarchitektur sei, wie sie uns Strzygowski vorstellt. Er beginnt seine ganze Schrift mit einem bezeichnenden Paragraphen über „die Bedeutung der armenischen Denkmäler für die Baukunst der Gegenwart", in dem er gerade die Behauptung aufstellt, daß die armenische Architektur eine Gußmauerwerk- und Verkleidungsarchitektur sei und somit die nächste Parallelerscheinung zum modernen Eisenbetonbau darstelle. Strzygowski behauptet entschieden, daß „sämtliche Bauten, die im vorliegenden Werke vorgeführt werden (4), Gußmauerwerk mit Plattenverkleidung darstellen". Er kommt dann im folgenden zweimal zu dieser Frage zurück (207 ff. und 349 ff.) und erklärt dabei, daß „das armenische Gußmauerwerk nicht nach römischem Muster gehandhabt wird. Vielmehr steht es der vorderasiatischen Art darin nahe, daß es ohne Ziegelrippen als Füllung zwischen Steinschichten gegossen wird. Und doch besteht . . . noch ein sehr wesentlicher Unterschied . . . Dort überall ist der Stein die Hauptsache, die Füllung verhältnismäßig dünn. In Armenien aber ist das Füllmauerwerk so dick und dafür der Plattenbelag verhältnismäßig so dünn, daß die Hauptsache eben das Gußmauerwerk ist" (355). Dabei fügt Strzygowski ausdrücklich hinzu, daß dieses Bausystem keine Erfindung der armenischen Architekten sei, sondern

Digitized by Google

„vom Osten her" übernommen (355, 353). „In vorchristlicher Zeit scheint Armenien nur den reinen Steinbau gekannt zu haben" (353), bemerkt Strzygowski ganz richtig. Es findet hier also eine radikale Änderung statt; erst in christlicher Zeit taucht jenes Gußmauerwerk auf. Dabei muß man aber beachten, daß diese Änderung keineswegs plötzlich auftritt, sondern im Gegenteil einen allmählichen Übergang aufweist. In den ältesten Bauten ist der Gußkern sehr dünn, die Hauptsache macht die Quaderfügung aus, und in einigen Bauten ist der Gußkern so gut wie gar nicht vorhanden, so z. B. in der kleinen Kirche des hl. Kreuzes von Mzchetha, in einzelnen Kirchen Klardshethiens und Schawschethiens u. a. Erst in Bauten des 10. und 11. Jahrhunderts wird der Gußkern auf Kosten der Quaderfügung immer stärker und stärker, so daß diese endlich einfach zur Verkleidung wird. Dieser Prozeß läßt sich desgleichen auch in Armenien nachweisen; so ist die Basilika von Jererujk eben eine derartige Kirche aus Quadersteinen gefügt mit einer ganz dünnen inneren Gußkernschicht; und in den Bauten am Trümmerfelde von Ani kann man ganz gut auch den allmählichen Übergang beobachten und seine zeitliche Einordnung feststellen. Auch sind die kolossalen Dimensionen von Quadersteinen, wie sie Strzygowski für die Kirche im Kloster von Gelathi erwähnt, gar nicht eine Ausnahme, wie er es behauptet (213, 353).

Der Nachdruck also, den Strzygowski auf dieses Element kaukasischer Baukunst legt, ist unbegründet, denn wir können keineswegs das Kennzeichen armenischer Baukunst darin sehen, daß sie eine Verkleidungsarchitektur sei im Unterschiede von der Darstellungsarchitektur der Griechen, die es nach dem semitischen Vorbilde machten. Wir haben es hier mit einem Handgriff zu tun, der allmählich entstand. An und für sich bildete er zunächst gar nicht irgendeine lose Verkleidung, sondern eine Einheit, er war nur aus ökonomischen Gesichtspunkten angewandt worden. Und diesen inneren Zusammenhang hat selbst Strzykowski bemerkt. Er rühmt die „gesunde Einheitlichkeit des Baugedankens", da in den kaukasischen Bauten der Mauerkern und die Verkleidung untrennbar sind, so, daß die „Steinhülle zugleich das Gerüst war, das den Guß ermöglichte" (354). Das Prinzip der Verkleidung, der Verblendung eines für sich bestehenden Bauganzen ist also durch dies Geständnis annulliert. Vielleicht läßt es sich so ausgleichen, daß in Wahrheit Strzygowski zwei Tatsachenreihen kennengelernt hat, sie aber nicht weiter miteinander in Beziehung, Verbindung u. dgl. gesetzt hat und also zweierlei Meinungen auszusprechen gleichsam gezwungen wurde. Er charakterisiert bereits einleitenderweise die eine Art — wo „der Verguß trotzdem unberührt stehenbleiben" konnte, daß „die Platten im Laufe der Jahrhunderte sich loslösten, aus dem Gefüge gerieten und abfielen" (S. 3 und Abb. 1) und eine andere — wo der „Bau ohne Platten nicht stehenbleiben" könnte (S. 4 und Abb. 4).

Gleichzeitig mit dieser konstruktiven Besonderheit, die er geradezu als ein Charakteristikum behandelt, hebt Strzygowski hervor, daß „man in Armenien mit ganz anderen Mauerstärken rechnen" muß, nämlich weit größeren, „als im Westen und Süden, und gerade das ist eine Eigentümlichkeit der vom Osten her nach Armenien vordringenden Kuppelbauten aus dem sehr einfachen Grunde, weil diese dort ursprünglich in Rohziegeln erbaut waren und doch den Druck der Kuppel aushalten mußten" (355). Mit andern Worten: hier gibt Strzygowski bereitwillig zu, daß ein übernommener Handgriff ohne jede weitere Prüfung und Adaptation angewendet wird, und dies neben den außerordentlichen konstruktiven Errungenschaften, die er den armenischen Architekten zuschreibt. Es kommt also in den ganzen theoretischen Aufbau Strzygowskis von einer ungemein großen Meisterschaft und Schöpferkraft armenischer Architekten ein nicht zu übersehender Riß hinein[1]).

Eine weitere bauliche Eigentümlichkeit der Kirchen im Kaukasus bildet das Tonnengewölbe als Überdeckungsart, nebst der Kuppel. Es ist kein einziger Bau mit flacher Decke, auf Holzgerüsten u. dergl. etwa da. Das heißt also, in dieser Hinsicht besteht ein bestimmter Unterschied zwischen den hiesigen Bauten und den basilikalen Kirchen vom hellenistischen Typus, wie er in Kleinasien, Syrien und auch in Westeuropa bekannt ist. Strzygowski ist bereits jahrzehntelang auf der Suche nach dem Ursprungslande des Tonnengewölbes. Erst in diesem Armenienwerke fällt er sein positives Ergebnis: der tonnengewölbte Kirchenbau geht von Mesopotamien aus (59). Wenn auch sein Schluß so kategorisch klingt, so ist doch die Darstellung im Buche selbst ganz anders. Er überläßt in dem gerade dieser Frage gewidmeten Paragraphen das Wort seinem Assistenten und Mit-

(1) Es sei hier nebenbei bemerkt, daß die georgischen Kirchen in seltenen Fällen nur die Dicke der Mauern von 1 m übertreten; als Regel gilt eben die Mauerdicke von 0,70 bis 1 m.

Digitized by Google

arbeiter während der Expedition, Dr. Heinrich Glück, der eine im allgemeinen abweichende Darstellung gibt. Nachdem Glück festgestellt hat, daß das Tonnengewölbe als Grundform der Überdeckung in den angrenzenden Ländern Armeniens, im zentralen Kleinasien und im nördlichen Mesopotamien verbreitet ist (381), bemerkt er, daß die Herstellung der Tonnengewölbe „offenbar mittelst hölzerner Lehrbögen" geschah. „Gewöhnlich werden, wo nicht (in kleineren Bauten) stehende Gerüste verwendet wurden, die Kapitelle der Pfeiler genügende Stützpunkte für ein Schwebegerüst gewährt haben" (381—382, cf. 216). Die Pfeiler sind also als Stützpunkte bei der Gewölbeherstellung notgedrungen gefordert, was beispielsweise in Mesopotamien nicht der Fall war, da dort ohne Lehrgerüste die Gewölbe aufgeführt wurden. H. Glück leitet denn auch die Anwendung von Pilastern mit Tragbögen einerseits aus dem arabischen System, das sich im 1.—2. Jahrhundert n. Chr. in Ostsyrien, Hauran und Mesopotamien verbreitet hat (383), und andererseits aus der hellenistischen Tradition (386—387). Glück sieht also die offensichtliche Kompliziertheit des Tatbestandes [1]) im Gegenteil zu Strzygowskis simplizistischer Geradlinigkeit des Aufbaues [2]). Diese Zusammenstellung H. Glücks läßt also die Möglichkeit einer unabhängigen und selbständigen Entstehung an verschiedenen Orten bestehen, was anscheinend auch er selber anzunehmen geneigt ist, wenn er zugibt, daß die Basiliken Kleinasiens, Nordsyriens und Armeniens — Bauten verschiedener Typen seien (391—392).

Wie dem auch sei, jedenfalls besteht die Unterscheidung zu Rechte, die Strzygowski zu begründen bemüht ist, zwischen den Basiliken vom orientalischen Typus mit dem Tonnengewölbe und den mit Holz flachgedeckten vom hellenistischen Typus. Wie aber die Entstehung des Tonnengewölbes vor sich gegangen ist, das bleibt anscheinend noch immer eine offene Frage.

Endlich noch einige Worte über die dritte konstruktive Eigentümlichkeit christlich-kaukasischer Kuppelbauten der ältesten Zeit, nämlich über die Trompenkonstruktion bei der Überleitung vom Quadrat zum Rund der Kuppel. Bereits Choisy und Dieulafoy haben die besondere Art dieses Überganges in den sassanidischen Palästen hervorgehoben. Strzygowski hat dann viel Mühe dieser Frage gewidmet. Er meint, die Trompen in den Ecken des Quadrates, die die Überleitung zum Achteck und dann zum Rund der Kuppel vermitteln, seien iranischen Ursprunges. Er leitet sie vom Übereckgewölbe ab. Daneben gewahrt man bei ihm in dem Armenienwerke ein Schwanken, ob nicht die Trompen einheimisch im Kaukasus wären, ob sie nicht im Kaukasus ein Produkt selbständiger Entwicklung wären (372, 755, cf. 369). Dabei aber versäumt er es natürlich nicht, ihren orientalischen Ursprung und ihre Übernahme in Ravenna und Westeuropa vom Osten her, zu betonen.

Wie gesagt, kann ich hier andere konstruktive Elemente, wie das Kreuzgewölbe, den Hufeisenbogen und den Spitzbogen, die Pfeilerstützen, die Dreiecknischen an den Fassaden, die Emporenanlagen u. a. m., nicht besprechen.

VI

Indem wir zunächst die Postulate kritisch zu besprechen uns bemüht haben, die Strzygowski seinem Werke zugrunde legt, dann die hauptsächlichsten und grundlegenden Behauptungen über die Eigentümlichkeiten „armenischer" Baukunst und deren Entwicklungsphasen kennengelernt haben, ist es nun an der Reihe, uns mit dem Gesamtschema der Entwicklung der Baukunst im christlichen Kaukasus, wie sie von Strzygowski mit Nachdruck und Eifer im Verlaufe der ganzen Untersuchung dem Leser aufgepreßt wird, zu befassen.

Der Ausgangspunkt der Entwicklung des Kuppelbaues im Kaukasus ist ganz konsequent mit der allgemeinen Form der Raumgebilde verbunden, die für die Architekten im Kaukasus typisch sind. Strzygowski hebt mit Recht hervor, daß der kaukasische Architekt einen über jeden Zweifel erhabenen Drang offenbart, den Raum als momentan, simultan zu erfassenden zu schaffen, einen Raum also, der keine aufeinanderfolgende, rhythmisch bewegte Eindrucksreihe voraussetzt, mit anderen Worten: er hebt die einheitliche Zentralität des Raumgebildes hervor [3]). Auch ein zweites gestalten-

(1) S. 382 erwähnt Glück ferner noch die Tonnenwölbung im Niltale.
(2) Zwar spricht auch Strzygowski gelegentlich, daß „im einschiffigen Tonnenbau [Armeniens] ältere einheimische Überlieferungen am Leben geblieben sein" könnten (372); oder in der Note zu S. 711 über „die Ausnahme in Ostsyrien", die „vom Arabismus her zu begründen ist". Aber das sind Gelegenheitseinfälle mehr, als strenge Darstellung.
(3) Um nicht mißverstanden zu werden, sei bemerkt, daß in diesen Ausdrücken natürlich auf keine psychologische Analyse ausgegangen ist, sondern lediglich das Unterscheidende gegenüber einer rhythmisch gegliederten Reihe in der Raumgestaltung romanischer oder gotischer Kathedralen etwa hervorzuheben das Ziel war.

Digitized by Google

des Element im Prozesse der Schöpfungsarbeit des Architekten — das Vorherrschen der Kuppel — wird von ihm ganz mit Recht betont. Dabei sind die Kuppelbauten immer auf einer quadratischen Grundlage errichtet. Diese Einsichten erlauben Strzygowski, wie er meint, an die Spitze aller Entwicklung von Kirchenbauten im Kaukasus das Kuppelquadrat mit Strebenischen (den „Mastaratypus") zu setzen (20 et pass.). Erst aus der Mitte des 7. Jahrhunderts sind uns die datierten Vertreter dieses Typus bekannt, wogegen die Vertreter anderer Typen aus einer früheren Zeit stammen. Strzygowski kann auf diese Weise natürlich nur mit Hilfe jenes Postulates von einer vorangehenden Blüteperiode seine Behauptung oder vielmehr seine Konstruktion glaubhaft machen: das tatsächliche Nebeneinander der Mehrzahl der von ihm angeführten Beispiele (Bauten des 7. Jahrhunderts) ignoriert er vollkommen und teilt diese seinem Entwicklungsschema gemäß auf. Somit is von einem realen Anwachsen von Bauformen, von einem lebendigen Entwicklungsprozesse eines inneren Wachsens und einer schöpferischen Arbeit nichts zu spüren.

Für Strzygowski ist diese Entwicklung ein Nacheinander von Formen in einer geraden Linie, wo jede neue Form einer anderen wie an einer Schnur folgt. So hebt er zunächst die Entwicklung der strahlenförmigen Kuppelbauten hervor, nach deren Abschluß nun das Eindringen einer fremden Bauart und Bauform künstlich (aber gerade zur rechten Zeit) dem Lande aufgezwungen wird. Es ist die kuppellose Form der Basilika oder eines einschiffigen Tonnenbaues. Eine Zeitlang später nun entsteht der Versuch, die strahlenförmige Kuppelform der Kirche mit der Längsrichtung der Tonne zu verbinden. Und wiederum geschieht dies in einer Form, wo ganz präzise eine Abart nach einer anderen ihr Dasein erhält. Diese Art Konstruktion ist von Strzygowski ganz konsequent in seinem Werke festgehalten und einmal sogar ganz drastisch ausgedrückt. An jener Stelle nämlich, wo er behauptet, daß „dem Vierpaß als Ursache das Konchenquadrat vorausgegangen sei", gibt er seinem Verwundern über „die Folgerichtigkeit der Entwicklung" vollen Ausdruck in diesen Worten: „Bezeichnend ist daran, daß ein folgerichtiger Schritt den nächsten auslöst, also jeder künstlerischen Tat eine andere als Ursache vorausgeht, und ebenso eine andere als Wirkung folgt" (484). Meine Untersuchungen der Tatsachen selbst aber, wie auch die allgemeinen methodologischen Überlegungen lehren ganz anderes. Wir haben ein äußerst bewegtes, sich verschlingendes und mehrseitig bedingtes Zusammenwirken verschiedener Momente und Motive beim Entstehen neuer Bauformen. Zum Teil muß man ein gleichzeitiges, paralleles Entstehen annehmen, zum größeren Teil aber lassen sie sich in eine zeitlich genau zu bestimmende Abfolge einordnen. — Trotz der methodisch, wie rein tatsächlich unzulänglichen Konstruktion der Entwicklung ist es aber lehrreich, Strzygowskis Aufstellungen im einzelnen kritisch zu betrachten.

Strzygowski teilt die Gesamtheit der Kirchenbauten im Kaukasus in drei Hauptgruppen auf:

1. Strahlenförmige Kuppelbauten,
2. Längsgerichtete Tonnenbauten,
3. Längsgerichtete Kuppelbauten.

Man sieht schon diesen Bezeichnungen ab, daß es sich hier in der dritten Gruppe sozusagen um eine Synthese der beiden ersten handelt, eine Synthese in der Richtung auf den Kuppelbau. Und es handelt sich hier, wie im Verlauf der ganzen Untersuchung mehrfach behauptet wird, eben um ein zeitliches Aufeinander dieser drei Gruppen. Mit dieser Behauptung steht im Zusammenhang jenes erste Postulat: die Entstehungszeit der Basiliken um die Wende des 5. und 6. Jahrhunderts ist ja bekannt.

Jede der obengenannten drei Gruppen wird dann weiter in Untergruppen geteilt. So besteht die erste Gruppe der strahlenförmigen Kuppelbauten aus zwei Untergruppen: 1. Kuppelquadrate mit Strebenischen und 2. Reine Strebenischenbauten. Strzygowski wird wohl selber das Gefühl gehabt haben, daß es sich nicht gerade reimt, wenn reine Strebenischenbauten aus irgendeiner Mischform abgeleitet werden (482, 99), denn das von ihm hervorgehobene Motiv der Raumerweiterung hat ja eben in den Formen des Kuppelquadrates seine Geltung. Eine richtige Beweisführung dieses Aufbaues und dieser Aufeinanderfolge werden wir vergebens in seinem Werke aufzufinden uns bemühen. In der Tat handelt es sich hier nur um eine hypothetische Behauptung[1]).

Aber auch abgesehen von diesem Verhältnis im großen sucht Strzygowski für beide Unter-

(1) Meine Ansichten über das Verhältnis dieser Formen sind näher ausgeführt und begründet in meinen Untersuchungen, Band I, Heft 2 und Band II (druckfertig).

Digitized by Google

gruppen nach verschiedenen Arten und kann für „reine Strebenischenbauten" solche kaum aufweisen. Er hilft sich dann auf einem total irreführenden Umwege aus: er glaubt, die quadratische Grundlage jedweden konstruktiven Kuppelbaues im Kaukasus verlassen zu dürfen, indem er so fortfährt: „Zunächst mag, könnte man annehmen, die unmittelbare Zusammenstellung der bereits üblichen vier Nischen darauf geführt haben, auch mehr solche Konchen um einen Mittelpunkt anzuordnen, z. B. im Sechseck" (482). Das heißt, „man könnte" hier „den Ansatz zur Entwicklung des reinen Rundnischenbaues vermuten" (482)! Somit vermutet er dies anscheinend nicht. Weshalb sind dann aber Sechs- und Achtpässe in sein Schema aufgenommen, wo sie ja keine Anlehnung ans Quadrat erlauben? Weshalb werden jene meist in Ani angetroffenen Bauten als späte Vertreter einer frühen, im 5.—7. Jahrhundert blühenden Form gekennzeichnet (490, vgl. 494)? Offensichtlich haben wir es auch hier wiederum mit jenen leider nicht so seltenen Unausgeglichenheiten, ja direkten Widersprüchen zu tun, die der ungenügenden Gesamtbearbeitung und Vertiefung seiner Untersuchungen zuschulden gemacht werden muß — der rastlose Drang, seine Entdeckungen und neue Horizonte allgemein bekannt zu machen, kommt keineswegs zugute, ja hemmt geradezu die Gründlichkeit der Durcharbeitung des Rohmaterials und fördert keineswegs eine Abgerundetheit der Darstellung. Strzygowski gibt gegen seinen Willen, jedenfalls im Widerspruch mit seinen eigenen Feststellungen, den Sechs- und Achtpässen Platz neben den Vierpässen, als deren weiteren Abzweigungen; für die Achtpässe „mag eine eigene Anregung schon in den Konchenquadraten mit verstrebten Ecken gelegen haben" (482). Er sucht sich auch hier durch seine Postulate zu helfen: „Die Auffassung des Quadrates hat sich zuerst im Äußeren, dann auch im Inneren vollzogen, dann könnte der Übergang zum Sechs- und Achteck erfolgt sein" (99).

Wie angedeutet, ist diese Zusammenstellung, diese Verbindung ganz unbegründet und muß fallen gelassen werden. Sechspässe treffen wir keineswegs vor dem 10. Jahrhundert an, sowohl in Georgien wie in Armenien (hier alles Bauten von Ani aus der „Renaissance"-Zeit dieser Stadt). Das ist eben jene Zeit, wo im allgemeinen konstruktive Probleme den dekorativen Platz machen, wo man nicht weiter sich konstruktiv gebunden fühlte. In Georgien bilden die bekannten Sechspässe denn tatsächlich eine Reihe eigenartiger dekorativen Bearbeitungen eines baulich-dekorativen Gesamtthemas. Und wenn daher Strzygowski über die georgischen Sechspässe diese Bemerkung fällt: „Sehr seltsam sind in diesem Zusammenhange die späteren Spielereien in Georgien" (490, vgl. 131), so kann ich nicht umhin, als nur meine Verwunderung auszusprechen. Es handelt sich ja gerade ganz allgemein, wie für Georgien, so für Armenien, um eine Zeit, die lediglich als Übergangsepoche von konstruktiven zu dekorativen Aufgaben charakterisiert werden muß. Gerade diese Übergangsepoche zeitigte eine Anzahl Sechs- und Achtpässe, sowohl in Armenien, wo sie sehr dürftig in formaler Hinsicht sind, als auch in Georgien, wo das dekorative Moment voll entwickelt und eigentümlich bearbeitet erscheint[1]). Diese ganze Reihe von georgischen Kirchen in Gogüba, Kiaghmis, Kumwido, Nikortzminda, Kazch u. a. wird denn auch von Strzygowski anderenorts der Wahrheit näher, als „seltsame Baueinfälle", charakterisiert (781—783, vgl. 131).

In diesem Zusammenhange muß auch jenes Kirchentypus gedacht werden, der seit Dubois schon den Grundstock allen Beweises von der Abhängigkeit der georgischen von der armenischen Baukunst bildete, nämlich des Typus der großen Kirche des hl. Kreuzes von Mzchetha oder, wie ihn Strzygowski nennt, des Kripsimetypus[2]). Wie diese seine Benennung es anzeigt, meint er, der Typus sei eine Schöpfung eines armenischen Architekten. Er gedenkt dabei Prof. N. Marrs Bemerkung daß die große Kirche des hl. Kreuzes von Mzchetha in Georgien bereits vor jener der hl. Kripsime in Armenien erbaut worden ist. „Letztere könne daher nicht Vorbild der ersteren, der georgischen Kreuzkirche gewesen sein" (471). Für Strzygowski aber bestehen in dieser Hinsicht keine Schwierigkeiten: „die Bauform an sich ist in Armenien älter". Und der Beweis folgt anscheinend schlagend: „Beweis dafür zunächst die Kirche von Awan bei Erivan (S. 89), die ungefähr gleichaltrig mit der Kirche bei Mzchet ist". Seiner eigenen Anzahl gemäß, die auf Sebeos' Mitteilung beruht, ist die

(1) Beiläufig sei bemerkt, daß die Heilandskirche in Ani (Surb Prkitsch) mehrmals und dabei durchgreifend umgebaut wurde; die Trommelkuppel ist u. a. nicht aus der Entstehungszeit von 1035—36 (wie bei Strzygowski, S. 593, Note 2), sondern aus dem Jahre 1393.
(2) Auf eine gegenständliche Besprechung der Frage kann ich hier nicht eingehen; die entsprechende Untersuchung ist bereits abgeschlossen und wird als Heft 2 des ersten Bandes meiner Untersuchungen veröffentlicht.

Digitized by Google

Kirche von Awan durch Katholikos Johann von Bagaran als seine Ruhestätte gebaut. Johann war Katholikos von 591—611 (S. 89 N., 676)[1]), mit andern Worten: er beweist dadurch rein nichts, denn eine Analyse der in Frage stehenden Bauten ist von ihm auch nicht einmal versucht worden. Es folgt dann eine zweite Art von Beweisführung: „Der Kripsimetypus muß bereits in Blüte gewesen sein im 5. Jahrhundert, als die griechisch-syrische Strömung einsetzte. Es gibt mehrere Anzeichen, die darauf hinweisen, so die Einführung des Giebels und der zwischen Quadrat und Konche eingeschobenen Tonnen, die der Längrichtung Bahn brechen" (471). Ich bin wohl nach diesem Zitat von jeder Kritik befreit; man sieht deutlich, Strzygowski kann, ebenso wie Marr, ihre gemeinsam verfochtene Thesis von der Entstehung dieses Bautypus in Armenien keineswegs glaubhaft machen, dabei aber bemüht sich Strzygowski, dies zu verhüllen[2]).

Durch seine zeitliche Dreiteilung der Entwicklung der kaukasischen Baukunst und durch seine allgemeinen methodologischen Handgriffe sieht sich Strzygowski gezwungen, eine Gruppe von Kuppelbauten, die mit dem Namen von Dreipässen (Trikonchos) gedeckt werden können, zeitlich weit von den eben besprochenen zu setzen. Er verbindet durch diese allgemeine Bezeichnung zwei Untergruppen, aber eigentlich besteht die erste wiederum aus Bauten zweierlei, ziemlich verschiedener — jedenfalls entwicklungspsychologisch verschieden komplizierter Natur. Es sind dies Trikonchen und dann Kirchen mit drei rechteckigen Kreuzarmen (von der Art des Grabmales der Galla Placidia), die Strzygowski auch geneigt ist für Trikonchos zu erklären (361, 834). Die zweite Unterart umfaßt dann solche Bauten mit drei Konchen, deren Kuppel auf vier freistehenden Pfeilern ruht. Dies ist ein Moment, das von einer ganz entscheidenden Bedeutung ist, wie unten noch auszuführen sein wird. Strzygowski hält alle die genannten Formen von Kirchenbauten für den Ausdruck der Durchsetzung strahlenförmiger Kuppelbauten durch die Längsrichtung, welche von den tonnengewölbten Längsbauten hergenommen worden ist. Dagegen aber sind uns in Georgien Bauten der Form des Grabmals der Galla Placidia aus dem 6.—7. Jahrhunderts bekannt, die zum Teil gleichlange Arme, zum Teil aber auch einen längeren Westarm aufweisen. Wie gesagt, meint Strzygowski, alle diese Bauten in unmittelbare Abhängigkeit von dem fremden Machteinschlage jener tonnengedeckten Längsbauten setzen zu müssen. „Die Kuppel ging ursprünglich ihre eigenen Wege ebenso wie die längsgerichtete Tonne. Die Versuche, beide zu vereinigen, scheinen erst auf armenischem Boden zielbewußt und folgerichtig so durchgeführt worden zu sein, daß damit der Welt etwas dauernd Gültiges gegeben wurde" (495). Das ist, wie auch vieles bereits Besprochene, nur Konstruktion: es kann ohne Schwierigkeit an der Hand von Einzelbeispielen gezeigt werden, wie ganz allmählich, unbemerkbar dieser Akzent der Längsrichtung auftaucht, durch die eigentlichen Ziele der Kirche mit dem Gottesdienste im Altarraume hervorgerufen. Gerade im eben besprochenen „Kripsimetypus" ist dieser Zug bereits erkennbar; dasselbe war durch das Giebeldach auch von außen in der kleinen Kirche des hl. Kreuzes von Mzchetha angedeutet[3]). Deshalb ist diese ganze Fragestellung bei Strzygowski verfehlt, sie entbehrt leider vollkommen jeglicher psychologischen Gesetzmäßigkeit. Zwar fühlte sich der kaukasische Architekt unwillkürlich gezwungen, ein nach den Achsen gleiches, symmetrisch gestaltetes Raumgebilde zu schaffen, dies war aber noch bei einer gewissen Längsrichtung gut zu erzielen. Daher reicht dieses Merkmal an und für sich noch nicht aus, als ein Markstein für die zeitliche Aufeinanderfolge betrachtet zu werden; es ist lediglich ein die Beantwortung der Frage komplizierendes Moment, und somit ist auch der Dreipaß keine Beantwortung der Aufgabe von einer Verbindung des Kuppelquadrates mit Längsbauten. Ein richtiger Trikonchos birgt in seiner Entwicklungsgeschichte auch eine ansehnliche Zahl von komplizierenden Momenten. Es waren hier im Spiel der Typus des Grabmals der Galla Placidia, Vierpässe, Kuppelquadrate mit Strebenischen in den Achsen und Ecken u. a. m. Strzygowski bemerkt selber, wieviel Mühe in der Literatur verwendet worden ist, um die Entwicklungsgeschichte dieser Bauform — des Dreipasses, Kleeblattes und dergl. — festzustellen (495ff.); er selber fügt noch eine Anzahl von Überlegungen bei; keine derselben auch nur einigermaßen durchgearbeitet. So wirft er den Gedanken hin, daß die Dreipaßkirchen

(1) Strzygowski gibt aber auch irreführende Jahresangaben für ihn an einigen Stellen an (so S. 89 Text, S. 470).
(2) Zwar unausgesprochen ist doch das Verhältnis zur Frage der Zionskirche von Ateni (Georgien), die einem Mißverständnis gemäß im 10.—11. Jahrhundert gebaut sein soll, und zwar durch einen Armenier. Die Klarlegung dieser Frage findet sich in meiner obengenannten Untersuchung.
(3) Siehe meine Untersuchungen, Band I, Heft 1.

Digitized by Google

vom Palastbau „angeregt sein könnten" (496); dann, daß dieselben „als eine Durchsetzung des tonnengewölbten Querbaues, der im mesopotamischen Boden wurzelt", mit der Kuppel (496); endlich meint er, daß der Dreipaß in Armenien aus quadratischen Kuppelkirchen mit Strebenischen sich entwickelt habe „mit der Anfügung einer Tonne statt der Nische an der vierten, der Westseite" (497). So sehen wir, wie Strzygowski eine ganze Anzahl von Möglichkeiten in Gang setzt, da er ja die Entwicklung von Kunstformen nur als einen formalen Prozeß auffaßt und um die Gesamtheit der psychologischen Schaffensprozesse sich nicht kümmert (vgl. 497—498). Hier ist er aber gleichsam vom Material selbst gezwungen, selbständige Entwicklungen annehmen zu müssen, die an verschiedenen Orten verschieden verlaufen, am Schluß aber zu gleichartigen Resultaten (hier namentlich der Dreipaßform) gelangen.

Wenn Strzygowski somit den Hauptnachdruck auf die Strahlenförmigkeit resp. die Längsrichtung legt, was ihn sogar zur offensichtlichen Verstiegenheit führt, so legt er einem anderen Element — der Pfeilerverstrebung — nur nebenbei Bedeutung bei. Alle die bisher besprochenen Kirchenformen verbinden die Kuppel mit den Außenwänden des Baues, die Verstrebung geschah mittels Konchen oder Tonnen. Ein neues Verstrebungs- und Bausystem im ganzen taucht mit der Einführung von vier Pfeilerstützen unter der Kuppel auf. Die offensichtlichste Folgeerscheinung, die sofort eintritt, ist eine bedeutende Minderung des Kuppeldurchmessers, die Raumgröße bleibt aber dieselbe.

Die Kuppelkirchen mit Pfeilerstützen unter der Kuppel bilden eine zusammenhängende Gruppe, wie andererseits die vorher betrachteten Formen auch. Die einzelnen Entwicklungsphasen, die Bedingungen und Umstände, welche zur Einführung dieses Elementes geführt haben, sind noch nicht restlos ausfindig gemacht worden. Wenn Strzygowski geneigt ist zu vermuten, daß wir hier mit einem Einfluß weltlicher Baukunst, des Burgbaues (nach Analogie der schwedischen Beispiele, S. 476—477) zu tun haben, so birgt diese Vermutung nichts Überzeugendes in sich. Wie dem aber auch sei, die Gruppe solcher Kirchen ist ziemlich groß; einzelne Vertreter stehen zweifellos untereinander, wie auch mit verschiedenen anderen Formen im Zusammenhange.

Die Zeit der Einführung dieses neuen Elementes im Kuppelbau kann bereits ganz bestimmt angegeben werden. Die neue Baumöglichkeit zeitigte zunächst eine Anzahl noch erhaltener Bauten, die in verschiedenen Richtungen bedeutende Unausgeglichenheiten, ein Suchen und Tasten aufweisen. Zugleich sind auch die Formen äußerst verschieden und erlauben zum Teil keine weitere Entwicklung, da sie zu individuell sind. So scheint dies gerade in betreff der von Strzygowski überaus gepriesenen Kirche von Bagaran der Fall zu sein. Nur in Frankreich, in Germigny-des-Près ist ein zweites Beispiel dieses Typus bekannt. Wenn Strzygowski sie in eine Gruppe mit den Kuppelquadraten mit Strebenischen setzt, sich aber nicht durch die Pfeilerverstrebung geführt fühlt, so muß dies entschieden als Mangel betrachtet werden. Er reißt hier Formen, die eher zusammengehören, auseinander, wie er es auch durch das Einordnen „einschiffiger Dreipässe" zu anderen Kirchenbauten mit freistehenden Pfeilern unter der Kuppel gemacht hat.

Strzygowski konnte aber auch gar nicht dieser Tatsache der Pfeilerverstrebung eine entsprechende Stellung zuweisen, da er ein anderes Prinzip: Strahlenförmigkeit — Längsrichtung, als formbildend bezeichnet und dazu sich an die Einheit der Bedingtheit festklemmt. Wenn wir aber in seinem Schema die dreischiffigen Dreipässe mit den einschiffigen vergleichen, welche beide nur Unterarten A und B einer Gruppe der längsgerichteten Kuppelbauten bilden, so sieht man sogleich, daß zwischen beiden eine Kluft besteht, die ganz prinzipiell ist und nicht zu vergleichen mit dem Unterschiede zwischen dreischiffigen Dreipässen und verschiedenen anderen dreischiffigen Kuppellängsbauten ohne Strebenischen. Dies ist natürlich auch dem scharfen Blicke Strzygowskis nicht entgangen, wenn er die Strebenischen in den dreischiffigen Dreipässen nur als ein Rudiment bezeichnet, das keine konstruktive Bedeutung mehr hat, die durch die Tonnenverstrebung aufgehoben wird (502—503 504, 506). Mehr als das noch: eine aufmerksame Sichtung jener photographischen Aufnahmen, die Strzygowski in seinem Werke von der Kirche zu Thalin gibt, läßt unwillkürlich Zweifel an der von Mesrop Ter-Mowsesian, Th. Thoramanian und J. Strzygowski einstimmig angegebenen Entstehungszeit der Kirche um die Mitte oder gegen das Ende des 7. Jahrhunderts (und jedenfalls vor 783 (S. 167)[1]) entstehen. In diesem Bau ist, wie Strzygowski es richtig kennzeichnet, „die

(1) Dies Datum ist einer Inschrift entnommen, die aber wie der Sprache, so auch dem Inhalte nach so vulgär ist, daß man eigentlich keinen Grund hat, sie nicht für das 14. Jahrhundert etwa in Anspruch zu nehmen.

Digitized by Google

Kuppel derart von der Apsis abgerückt, daß der künstlerische Zusammenhang der drei Strebenischen ganz verlorenging" (502). Er spricht weiter dann noch darüber: „Nur die armenische Kunst reißt diesen einst von ihr im Tetrakonchos geschaffenen Zusammenhang auseinander" (502) und will dies so erklären: „Das oberste Gesetz ist ihr der Grundsatz: Der Kuppel die Mitte". Dies alles ist nur eine schematisch ganz glatt ablaufende Entwicklung; tatsächlich aber scheint es keineswegs dem so zu sein. Die vorspringenden Konchen sind ein Zusatz zu dem im übrigen ansehnlichen Bau, eine Anzahl Parallelerscheinungen der kaukasischen Architektur mahnt auch zur Vorsicht in diesem Punkte. Es scheint vielmehr, daß dieses Motiv nur ein dekoratives Verlangen zu stillen berufen war. Und man muß selbst den Ausdruck Trikonchos zu dieser Bauform nur sehr mit Vorbedacht anwenden[1]).

Als neue schöpferische Bemühungen sind konstruktiv von Bedeutung im Gegensatz zu den eben besprochenen die Kirchen aus dem Anfang des 7. Jahrhunderts, wie Mren, Odzun in Armenien oder Tzromi in Georgien zu bezeichnen. Hier sieht man das Ringen um die Form, da der Architekt tatsächlich der Kuppel die Mitte bewahren will. Diese Form der längsgerichteten Kreuzkuppelkirchen enthielt eine ganze Reihe von Änderungsmöglichkeiten, was auch zum Teil tatsächlich im Laufe der Zeit seinen Ausdruck fand. Strzygowski sondert eine Unterart, die seiner Meinung nach entwicklungsgeschichtlich von Bedeutung zu sein scheint, nämlich die längsgerichtete Kreuzkuppelkirche mit zwei freistehenden Pfeilern. Als Beispiele führt er die Kirchen von Akori und Astapat an, die er ins 7. Jahrhundert, jedenfalls nicht später als 989, resp. 976, ansetzt. Diese Unterscheidung ist, wie es sich leicht versteht, wiederum auf einer hypothetischen Grundlage erwachsen. Der Verfasser scheint auch nicht recht an das angegebene Alter dieser Kirchen zu glauben, wie es tatsächlich auch der Fall ist, da diese Form erst im 10. Jahrhundert auftaucht und danach sich immer stärker und stärker verbreitet.

Desgleichen ist auch seine Zeitbestimmung der Kuppelhalle ins 7. Jahrhundert ganz verfehlt. Strzygowski meint, daß die Kuppelhalle „als Bauform doch schon im 6. Jahrhundert entstanden" sei, da „das erste gesicherte Beispiel, Thalisch, aus dem 7. Jahrhundert stammt (S. 190 f.)" (588). Aber er bemerkt selber, daß: „diese Bauform als Gattung für die Spätzeit der armenischen Kunst ebenso bezeichnend ist, wie die Konchenquadrate und die reinen Strebenischenbauten für ihren Anfang... Die Kuppelhalle hat sich in der armenischen Kunst, nach dem Jahre 1000 etwa, derart eingebürgert, daß sie für die spätere Zeit als die armenische Bauform schlechtweg gelten kann" (508, 588, 854). Und Strzygowski führt dann über 25 Kirchen an, dem Namen nach oder näher beschreibend, die — abgesehen von zweien, die am Ende des 9. Jahrhunderts erbaut worden sind — alle aus dem Ende des 10. Jahrhunderts und später stammen. Dieser ganzen Reihe ist allein die Kirche von Thalisch als ein Bau des 7. Jahrhunderts, gegenübergestellt. Diese Behauptung beruht auf der Inschrift aus dem Jahre 668 oder 671 (vgl. Abb. 40, S. 46). Diese Inschrift wird in Strzygowskis Untersuchung als zweifellos original vorgeführt und kein Wort darüber gesagt, daß sie von Orbeli (vgl. oben) als eine späte Kopie erwiesen worden ist. Orbeli hat diese Tatsache unwiderlegbar bewiesen (in Strzygowskis Besprechung dieser Inschrift von Thalisch wird unmerklich gegen Orbeli polemisiert) und die Zeit ihrer Entstehung im 11. Jahrhundert angesetzt. Somit muß sie bei Besprechung der jetzt bestehenden Kirche außer Spiel fallen. In der Tat wird dieses hohe Alter durch die Aufnahmen keineswegs bekräftigt. Und so kommt man auch von dieser Seite her zu dem Schluß, daß die Kuppelhalle im Kaukasus etwa im 9. Jahrhundert entsteht. Dies läßt sich auch auf Grund des georgischen Materials rechtfertigen, denn trotz Strzygowskis Behauptung (854) finden wir auch in Georgien Kuppelhallen, wenn sie hier auch keine so überwältigende Verbreitung gefunden haben. Hier hat sich dagegen die Kreuzkirche mit vier und insbesondere zwei Pfeilern verbreitet.

Ich begnüge mich mit diesen Bemerkungen über das Schema der Formenentwicklung „armenischer" Baukunst, obgleich sie nur einiges besonders Wichtige behandeln. Mit diesen behandelten Punkten sind auch weitere Folgebehauptungen verbunden — ich konnte aber hier keineswegs alles besprechen. Ich konnte auch vor allem nicht das genügend angeben, was in diesem Schema meiner Meinung nach als ein dauernder Gewinn zu bezeichnen ist. Diese äußerst wichtigen Prinzipien und fein beobachteten Charakterzüge werden, wie wir sahen, mit unannehmbaren Aussagen verquickt. Im

(1) In betreff der Kirche von Alawerdi (Georgien) bemerkt Strzygowski, sie sei in Exedern geteilt (167), was er den Maßaufnahmen Grimms entnimmt. In Wirklichkeit aber sind diese Exedern durch spätere Vermauerung entstanden.

Digitized by Google

ganzen läßt die obige Besprechung der Formenentwicklung uns ein kontinuierliches Werden und Entwickeln beobachten, das Jahrhunderte geschichtlichen Lebens umfaßt. Zwar könnte man hoffen daß im dritten Buche, der „Geschichte", Strzygowski eine Begründung seiner Konstruktion liefern würde. Dem ist aber nicht so — es ist eine Skizze, die leider nichts beweist, sondern nur Bedenken erweckt.

VII

Zum Schluß unserer Betrachtung ist es noch notwendig des Zusammenhanges zu gedenken, den Strzygowski bereits im Titel seiner Untersuchung „Die Baukunst der Armenier und Europa" angibt. Wohl erst im letzten Moment muß seine Untersuchung diese Richtung erhalten haben. Sie ist bereits im anderen Werke „Altai-Iran und Völkerwanderung" sowie in „Die bildende Kunst des Ostens" vertreten. Es handelt sich nämlich nicht allein um das Verhältnis der Kunst im Kaukasus zur europäischen, sondern tiefer gehend um ein Rassenproblem, um das Verhältnis der armenischen Kunst als eines Zweiges der arischen Kunst überhaupt. Für ihn sind die Armenier — Arier schlechthin. Und es versteht sich demnach, weshalb er nur nebenbei die Kunst der Georgier behandelt, und dieselbe geradezu für eine Ablegerkunst der Armenier erklärt: die nicht-arische Abkunft der Georgier unterliegt ja weiter keinem Zweifel, mag sie auch positiv strittig erscheinen. Bei alledem ist es aber nicht erlaubt, die Kompliziertheit der Frage so glatt zu verschweigen, wie es leider hier geschieht. Strzygowski mußte meines Erachtens die Tatsache wohl erwogen haben, daß die Abstammungsfrage der Armenier seit langer Zeit bereits stark debattiert wird und jedenfalls — mag man als Nicht-Fachmann vielleicht sich nicht so oder anders entscheiden — sehr verschieden in den einzelnen Wissenschaftsrichtungen behandelt wird.

Trotzdem aber, daß Strzygowski die Kunst der Armenier für eine arische erklärt und behauptet, daß von nun an neben die beiden anderen Ausdrucksformen arischer Kunst — die griechische und nordisch-gotische — ein dritter, bisher unbeachtete Zweig arischer Kunstbetätigung — der armenische — herantritt, welcher gerade der am meisten typische und unbeeinflußte sei — verschließt er sich nicht der Erkenntnis, daß die westeuropäische Kunst der christlichen Zeit doch etwas Selbständiges ist und nicht eine Abzweigung oder Weiterführung der armenischen. Ab und zu bringt er zwar auch einzelne dieses bekräftigende Zusammenstellungen, aber sie beziehen sich immer nur auf die Zeit vor 1000. Die Kunst des Mittelalters und insbesondere die Baukunst der italienischen Renaissance erklärt er prinzipiell für selbständig entstanden, und dies trotz der oftmaligen Übereinstimmung in den Grundrißformen. Man kann natürlich nur sehr bedauern, daß er keine ähnliche Aufmerksamkeit und Vorsicht auch in anderen Fragen und Zusammenhängen offenbart hat.

Die hier eingehend besprochene Untersuchung Strzygowskis bringt somit nicht nur ein ganz neues und überaus reichhaltiges Tatsachenmaterial der allgemeinen Kunstgeschichte bei, sondern sie gibt zugleich einen Versuch, dieses Material allgemeinen Gesichtspunkten und den bereits in der Wissenschaft ausgesprochenen Zusammenhängen einzuordnen. Sie ist somit ungemein wertvoll, da hier zum erstenmal wirklich der Versuch gemacht worden ist, die Kunst des christlichen Kaukasus in ihrem Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte zu verstehen und zu würdigen. In letzter Hinsicht sind ganze Abschnitte dieses Werkes überaus wichtig, wo die kaukasische Architektur zusammenfassend charakterisiert wird, so SS. 304—329, 544—569.

Wir haben uns bemüht, die ausschlaggebenden Momente und Behauptungen der hochbedeutenden Untersuchung Josef Strzygowskis hervorzuheben und sie zu besprechen. Dieser Untersuchung ist auf lange Zeit beschieden, die Hauptquelle beim Behandeln armenischer und zum Teil selbst georgischer Baukunst zu sein. Daher war eine eingehende kritische Besprechung sehr geboten, und sehr erforderlich. Ich konnte selbstverständlich aber nur die Grundlagen der ganzen Untersuchung besprechen, ihren theoretischen Aufbau und die theoretisch wichtigsten Ergebnisse, keineswegs aber das überaus reichhaltige Tatsachenmaterial und die nicht minder reichhaltigen Einzelbemerkungen des Verfassers im ganzen. Dies wäre eine Aufgabe für sich, die nur in einer eigenen Gesamtuntersuchung des Materials selbst, als Parallelbehandlung auszuführen ist[1]). Aber auch abgesehen davon liegt meines Erachtens die Hauptbedeutung dieser bedeutenden Arbeit gerade in den allgemeinen Ge-

(1) Wenn ich ab und zu einzelne Kleinigkeiten vermerkt habe (keineswegs erschöpfend), so hatte es den Zweck, auch darauf aufmerksam zu machen, daß hier manchmal nicht alles ganz korrekt ist (so auch in einigen Aufnahmebezeichnungen).

Digitized by Google

sichtspunkten, die unserem Verständnis der Baukunst dieses selbständigen Gebietes der christlichen Welt im Oriente ein ganz neues Fundament gibt. Und diese allgemeinen Gesichtspunkte, trotz allerlei Widerspruch, den ich zu erheben mich gezwungen sah, erkläre ich für einen als neue Erkenntnis überaus wichtigen Beitrag für die allgemeine Kunstgeschichte. Auch dieses Werk, wie andere Werke desselben Verfassers, wirft in die Forscherwelt eine Unmenge von neuen Fragestellungen, neuen Problemen; mögen die Antworten, die der Verfasser gibt oder ahnt, auch nicht immer ausreichend begründet oder stichhaltig sein.

MISZELLEN

ÄLTERE KIRCHLICHE KUNST IN SCHONEN. Von RICHARD HAUPT

Im Jahre 1914 war in Malmö eine große Ausstellung für die Ostseeländer veranstaltet. Der im selben Jahre geschehene Ausbruch des Krieges hat bewirkt, daß diese Ausstellung für uns ohne die volle Beachtung vorübergegangen ist, die ihr gebührte. Das ist auch für die Altertumswissenschaft recht bedauerlich, denn es hatten treffliche schwedische Gelehrte in wunderbarer Rührigkeit damit eine Schau über den ganzen alten Kunstbestand in dem wichtigsten Bereich des germanischen Nordens, in Schonen, verbunden. Aus 200 Kirchen hatten sie zusammengebracht, was irgend dem Zweck dienen konnte und nicht am Platze fest war. So ist die Ausstellung in ihren 611 Stücken, vom Kelch und Rauchfaß bis zum Taufstein und Altarschrein, ein Ereignis gewesen von besonderer Bedeutsamkeit, das nur zu schnell vorübergerauscht ist. Es war auch für die Zusammenstellung trefflich gesorgt, und daß die Veranstaltung auf die Dauer ertragreich sei, dafür sorgt eine jener schönen Veröffentlichungen, die sich in Schweden an die großen archäologischen Ausstellungen anzuschließen pflegen[1]). Und es ist nicht zu leugnen, daß wir bei persönlichem Besuche nicht so viel Schönes hätten genießen und uns aneignen können, als uns jetzt in der Beschreibung geboten wird. Sie vergegenwärtigt uns die Ausstellung in Wort und Bild, und daran schließt sich eine Fülle bester Belehrung, die uns auch zeigt, was aus der schonischen Kunst in der Berührung mit der Kunst anderer Völker und namentlich der Deutschen, geworden ist. Das herrlich ausgestattete Werk in groß Oktav hat 280 Seiten und 218 Abbildungen, und der Titel lautet zu Deutsch: Ältere kirchliche Kunst in Schonen, Studien, in Anlaß der Malmöer kirchlichen Ausstellung von 1914 herausgegeben von Otto Rydbeck und Ewert Wrangel. Der Inhalt beschäftigt sich nicht ausschließlich mit den auf der Ausstellung vertreten gewesenen Gegenständen, sondern es wird namentlich auch das, was in der Sammlung der Lunder Universität enthalten ist, mit berücksichtigt.

Da das Buch in Deutschland unter den heutigen Verhältnissen nur wenigen zu Gesichte kommen kann, und da auch nicht viele davon den vollen Ertrag haben könnten, weil es zu den ausgezeichneten Abbildungen keinen deutschen Auszug enthält, dergleichen uns die Schweden sonst öfters so freundlich beigaben, so ist für uns ein gerechter Anlaß gegeben, den Inhalt etwas eingehender vorzuführen.

An erster Stelle schildert Otto Rydbeck, Dozent an der Lunder Hochschule, die Ausstellung selber. Im Anschluß daran gibt er uns Rechenschaft über die wissenschaftliche Ausbeute derselben. Diese Arbeit ist eine kleine Archäologie der schonischen kirchlichen Kunst, wie sie sich an beweglichen Gegenständen kundgibt.

Dann folgen Abhandlungen über einzelne Themata. Karl Wilhelm Wohlin behandelt einige Stücke der schonischen Kunst in Metallarbeit des 13. Jahrhunderts. Namentlich gehören hierher einige kleinere Kreuze, mit vergoldeten Kupferplatten belegt, und metallene Kronen von hölzernen Cruzifixen[2]).

Hans Wohlin, Mitarbeiter am historischen Museum von Lund, gibt eine Abhandlung, betitelt: Französischer Stil in den mittelalterlichen Holz-

(1) Rydbeck och Wrangel: Äldere kyrklig Konst i Skone. Trykt: Berlingska Boktr. i Lund 1921.

(2) Ein solches Metallkreuz ist auch bei uns zu finden in der Kirche zu Süsel in Wagrien. Es ist durch irgendwelche Zusammenhänge in unser nordelbisches Land verschlagen.

Digitized by Google

skulpturen Schonens. Er beschäftigt sich besonders mit Kruzifixen und mehreren Marienbildern des 14. Jahrhunderts. Otto Rydbeck faßt alles zusammen, was über den Chorbalken und den Lettner beizubringen ist. Es fällt hier auf, wie wenig hierüber aus Schonen zu gewinnen ist. Ja, es besitzt das ganze große Schweden wie auch Dänemark keinen Lettner mehr, und so kann selbst über den Lettner des Domes zu Lund nur auf Grund alter Nachrichten geurteilt werden. Er stammte aus dem 13. Jahrhundert. Noch weniger ist über den zu Dalby zu ermitteln gewesen. Selbst an Chorbalken des Mittelalters gibt es merkwürdigerweise nur zwei. Aber sehr beachtenswert und in spannender Darlegung geschildert ist das, was Rydbeck über eine jetzt im Lunder Museum ausgestellte mittelalterliche Lettnerbühne aus Holz mitteilen kann, die aus der Kirche Skärby stammt, ursprünglich aber wahrscheinlich in der Kirche zu Balkokra gewesen ist. Von ihr ist nur das Gerüst übrig: zweimal vier Pfosten, deren geschnitzte Arbeit auf früh mittelalterliche Zeit deutet, tragen den Oberbau, der eine Bühne gebildet haben muß. Auf dem vorderen Rahmholz war die Kreuzgruppe angebracht. Man hatte diese Bühne am Ende des 17. Jahrhunderts umgestaltet; jetzt ist alles in verständiger Weise im Museum aufgestellt[1]).

In der vierten Abhandlung begegnen wir dem gelehrten Erforscher der schonischen Taufsteine, dem Pastor Lars Tynell. Über die Taufsteine des ganzen Bereichs hat er ein besonderes wunderschönes und wohl abschließendes Werk herausgegeben und kürzlich vollendet. Hier bringt er das, was über metallene Taufen zu berichten ist, anknüpfend an die spätgotische Bronzetaufe aus Asmuntorp, die zu Malmö mit ausgestellt war. Es werden uns ferner vorgeführt die Taufe aus dem Dom zu Lund von 1596, von Ronneby 1604, von Ystadt 1611. Diese ist gegossen von Reinhold Benning zu Lübeck; aber auch die andern sind lübisch oder wenigstens von Lübeck abhängig. Der sehr schöne Kessel von Asmuntorp ist undatiert und ohne Inschrift, schließt sich aber klärlich an an die Taufen im Dome zu Lübeck von Laurenz Grove 1455, zu Mölln von Peter Wulf 1509 und zu Eutin von 1511. So haben wir wieder einen Zuwachs zum Bestande von Kunstwerken, die in Niedersachsen ihre Heimat hatten, und die diesem Lande fast eigentümlich sind, so daß es auf diesen Reichtum der ganzen Welt gegenüber stolz ist[2]).

Im fünften Teile hat es Helge Kjellin gewagt, einen Gegenstand neu und vollständig zu behandeln, der schon zahlreiche Forscher aufgeregt und gequält hat, ja über den in vorigen Zeiten etliche ihren Verstand darangegeben haben sollen: die messingenen Taufschalen und ihre Inschriften. Diese Sache geht wieder ganz wesentlich uns Deutsche an. Denn obwohl man sich alle Mühe gibt, derlei Arbeiten niederländischen Beckenschlägern zu- und dann uns abzusprechen, als ob die Niederlande nicht auch deutsche Lande wären, so ist doch auch unser engerer Bestand daran so ungeheuer groß, daß der tatsächlich recht reiche von Schonen dagegen nicht beträchtlich ist. Immerhin ist er mannigfaltig und vollständig und der Beachtung durchaus würdig, die ihm Kjellin zuteil werden läßt. Er führt uns sechs der schonischen Schüsseln vor, dazu in 11 Abbildungen die Inschriften. Dazu kommt eine Menge von Stücken aus Deutschland, namentlich dem Germanischen

(1) Zu diesem Gegenstande können wir unserseits nicht ohne einige Genugtuung aus dem Bereiche Schleswigs einige Anmerkungen hinzufügen. Es gibt hier, von Andeutungen oder Stücken alter Chorbalken abgesehen, an denen es nicht fehlt, nicht bloß eine große Anzahl nachmittelalterlicher, zum Teil zu vollständigen Chorschranken gehöriger Triumphkreuze im Chorbogen, sondern auch drei echte, ordentlich erhaltene Chorbalken aus der älteren Zeit: einen romanischen zu Rieseby aus dem 13. Jahrhundert und die spätgotischen zu Kating und zu Warnitz. Der Katinger ist im 19. Jahrhundert leider allzusehr verschönert worden, aber immer noch ein herrliches Stück, an dem sich auch der Humor der alten Zeiten erweist; der von Warnitz bedurfte keiner Verschönerung. Dieser hat die Form eines Eselrückens, aus dem ein treffliches romanisches Kruzifix hinaufwächst. So ist er ein bescheidenes Gegenstück der herrlichsten aller derartigen Schöpfungen, des Triumphkreuzes im Lübecker Dome. Wir glauben auch richtig erkannt zu haben, daß wir Bruchstücke von romanischen Chorschranken besitzen, nämlich zu Bjerning bei Hadersleben und die erst neuerdings zutage gekommenen geschnitzten Holzplanken zu Humptrup im Kreise Tondern. Schließlich ist auch ein Lettner vollständig vorhanden, wenn er auch nicht mehr an seinem Orte steht, sondern, in zwei Teile gespalten, abseits gestellt ist. Er steht im Schleswiger Dome.

(2) Vgl. Albert Mundt, Die Erstaufen Norddeutschlands, Leipzig, Klinkhardt & Biermann 1908. Niedersachsen ist das Gebiet der Ersfünten, am meisten sind sie auf beiden Seiten der Niederelbe zu Hause. Zur Ergänzung von Mundts Verzeichnis lasse ich hier ein neueres folgen aus der Handschrift: Geschichte und Art der Baukunst in Holstein 21, 20: Von den aus alter Zeit im Bereiche der Deutschen noch vorhandenen und nachweisbaren Taufgrapen, an der Zahl 175, kommen auf Friesland, Hannover, Nordelbingen, Mecklenburg 110, auf Schleswig einschließlich Hollands 7, Pommern 1, Brandenburg 15, die Provinz Sachsen und das Harzland 25, Westfalen 4, Schlesien 3, Westpreußen 2 Süddeutschland 5 und Flandern 3. Hiervon besitzt Ditmarschen 9, Holstein und Stormarn 14, Wagrien und Polaben 17 und Mecklenburg 10. Das sind zusammen 50. Von diesen kommen 15 auf das Mündungsgebiet rechts der Elbe und von den anderen 60 stehen am linken Ufer der Unterelbe zwei Drittel. Wenn wir also von den anderen 55 die des Harzlandes, der Provinz Sachsen und Brandenburg nebst Nordelbingen, Mecklenburg und Schleswig hinzurechnen, so fallen von den 175 bekannten deutschen mittelalterlichen Taufgrapen auf Sachsen, namentlich Niedersachsen, 157.

Digitized by Google

Museum[1]). Kjellins Bemühung ergibt eine abschließend erscheinende Lösung der Frage nach den Inschriften, soweit diese Lösung überhaupt möglich ist. Am meisten natürlich beschäftigt ihn die Bedeutung der sich gewöhnlich fünfmal wiederholenden Buchstaben Benedi.

Zum Schluß handelt Ewert Wrangel über die schonischen Altarschreine und bewährt wieder seine genaue und tiefe Vertrautheit mit der deutschen Wissenschaft und die Bestimmtheit seiner Beziehungen zur Lübecker Plastik. Die schonischen Altarwerke, zum Teil von vorzüglicher Güte, gehören fast ohne Ausnahme dem Kreise der Cimbrischen Halbinsel, und namentlich der lübischen Kunst an. Man kann in diesem Schlußabschnitt eine Krönung des ganzen Werkes erkennen. Es ist aber nicht geraten, seinen Inhalt hier vorzutragen, wo keine Abbildungen gegeben werden können.

In die Freude am Genusse dieses schönen Werkes mischt sich ein gewisses Bedauern, da wir fühlen, wie die Verbindung zwischen Deutschland und unsern nächsten Verwandten im Norden, an der uns so viel gelegen ist, sich nur mit großer Anstrengung aufrechterhalten läßt. Das Werk ist nur in 600 Abzügen gedruckt. In Deutschland werden sich nur wenige seines Besitzes zu erfreuen haben. Aber schon die Betrachtung der Abbildungen ist lohnend und genügt, um daraus einen erheblichen Gewinn zu ziehen.

In einer Hinsicht sah sich die Erwartung berichtigt oder man kann auch sagen enttäuscht. Man konnte denken und hoffen, daß aus der Ausstellung unsere Kenntnis von der eigentlichen germanischen Kunst oder wenigstens von den eigenen Zügen, in denen sich das nordisch-germanische Kunstgefühl in den Leistungen der weiter entwickelten Kunst offenbart, neuen Zustrom erhalten werde. Solche Züge treten aber in dem Werke nicht hervor, und es hat sich auch leider keine Gelegenheit ergeben, zu den abhandelnden Kapiteln noch eines hinzuzufügen, das sich mit diesem für uns doch vor allem bedeutsamen Gebiete beschäftigte. Es ist wichtig, hierfür eine Erklärung zu suchen. Sie liegt zunächst darin, daß Schonen von altersher kein Teil Schwedens, sondern Dänemarks ist. In den dänischen Landen hat die Kraft, in der die ausländischen Stilrichtungen aufgenommen worden sind, das einheimische Kunstgefühl, und zwar ganz besonders in der kirchlichen Kunst, schnell zurückgedrängt und überwunden. Und es stammten von den Gegenständen der Ausstellung auch nur ganz wenige aus Zeiten, die vor dem 13. Jahrhundert liegen, also in die Anfangsperiode zurückgehen. Die Scheide zwischen Heiden- und Christentum ist etwa das Jahr 1000. Ferner aber ist gerade die Gruppe von Schöpfungen der Kunst, in der der germanische Geist am meisten lebendig war, und aus deren Betrachtung so viel zu gewinnen ist, nämlich die Taufsteine, bei der Ausstellung nicht wesentlich beteiligt gewesen.

Die Veranstalter der Ausstellung haben gewiß lebhaft bedauert, gewisse Gegenstände nicht mit vorführen zu dürfen, aus deren Betrachtung sich ergeben mußte, daß im Gesamtbilde der schonischen Kunst der rein germanische Zug nicht fehlen darf und kann. So ist es eine für uns erfreuliche und willkommene Ergänzung des hier besprochenen Werkes, daß Prof. Ewert Wrangel kürzlich in der historischen Zeitschrift für Schonen (7, 271—298) ausgiebig und umfassend, durch 30 Abbildungen erläuternd, über die Reliquienschreine von Kammin und Bamberg gehandelt hat. Hier finden wir erschöpfende Darlegungen über die Ornamentik, über das Hereinspielen menschlicher und tierischer Gestalten, über die Beschläge und über die Technik. Zum Schluß wird gefragt, wie diese Schreine aus Schonen nach Deutschland gelangt sind. Das ist in den frühen Zeiten des 12. Jahrhunderts geschehen, und der Bischof Otto von Bamberg, der Apostel Pommerns, hat daran seinen Anteil.

(1) Wir könnten unserseits aus Holstein und Schleswig für eine vollständige Aufführung, wenn es der Mühe wert wäre, sie zu geben, eine recht namhafte Anzahl beisteuern: das Register unseres Inventars der Baudenkmäler 3. 104f. führt 107 auf.

Digitized by Google

REZENSIONEN

NEUE LITERATUR über die Baukunst des Klassizismus.

Den Architekten, die sich für die Bauten des Klassizismus erwärmten und sie für die Gegenwart fruchtbar zu machen hofften, verdankt man eine Reihe von Abbildungswerken, deren bestes, das von Paul Mebes herausgegebene „Um 1800", in der zweiten Auflage durch Abbildungen und eine beredte Einleitung von W. C. Behrendt bereichert ist. Die wissenschaftliche Bearbeitung dieses baugeschichtlich ungemein interessanten Kapitels steckt noch in den Anfängen. P. Klopfers Versuch einer zusammenfassenden Darstellung „Von Palladio bis Schinkel" (1911) war durchaus unzureichend. Am Beginn eingehenderer Behandlung eines Teilgebietes steht Hermann Schmitz „Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts" (1914). Zwar liegt auch hier noch der Nachdruck auf den (vorzüglichen) Photographien, doch bringt auch der Text wesentliches Material nicht nur für den historischen Tatbestand, sondern auch zur Charakterisierung dieser über Preußen hinaus einflußreichen Schule. Eine zutreffende Vorstellung von der Gesamterscheinung des Stils wird sich erst gewinnen lassen, wenn weitere Einzeluntersuchungen vorliegen.

Über einen der in Deutschland führenden Männer besitzen wir sie seit kurzem: dem Karlsruher Friedrich Weinbrenner hat Arthur Valdenaire eine mit großer Sorgfalt und Liebe ausgeführte Arbeit gewidmet (C. F. Müllersche Hofbuchhandlung, Karlsruhe 1919, 324 S. mit 254 Abbildungen). Zum ersten Male wird die Bekanntschaft mit dem umfangreichen, das erste Viertel des 19. Jahrhunderts umfassenden Gesamtwerk Weinbrenners vermittelt, die Geschichte der ausgeführten Bauten sowie der erhaltenen Entwürfe, womöglich auf Grund urkundlicher Nachrichten dargestellt. Die Abbildungen bringen eine Fülle bisher unveröffentlichten Materials. Die gewissenhafte Darlegung des Tatsächlichen ist das wesentliche Verdienst Valdenaires. Was er über die kunstgeschichtliche Stellung W.s äußert, tritt demgegenüber zurück. Nicht nur die Beziehung W.s zur römischen Antike zu verfolgen, ist, wie der Verf. anregend meint, eine dankenswerte Aufgabe, sondern vor allem das Eigentümliche der Weinbrennerschen Ausdrucksweise gegenüber den gleichzeitigen Baumeistern. Bei einem Vergleich mit Schinkel ist übrigens zu bedenken, daß W. 15 Jahre älter gewesen ist und daß er (1826) starb, als Schinkel noch anderthalb Jahrzehnt Schaffenszeit vor sich hatte. Doch erklärt dies den Unterschied gewiß nicht allein. W.s Stil, sagt Valdenaire, sei „wärmer, voller, unbefangener" als der Schinkels. Damit umschreibt er den nämlichen Gegensatz, den W. selbst in seinen „Denkwürdigkeiten" als einen allgemeinen zwischen Nord- und Süddeutschland empfunden hat: „Wenn ich mir gleichwohl gestehen mußte, daß Wien und andere mehr südlich gelegene Städte in Hinsicht der Kunst im allgemeinen vieles vor Berlin voraus hatten, so fand ich doch an letzterem Ort im geselligen Leben mehr Ideen über Kunst verbreitet; man begnügte sich hier nicht mit allgemeinen Urteilen, sondern wußte diese Urteile tiefer zu begründen. Den Südländer führt mehr ein glücklicher Trieb, während seine nördlichen Landsleute das Reich der Begriffe zu erweitern streben." Für die ideologische Richtung der spätern Schinkelschen Entwürfe wäre W. nicht zu haben gewesen, auch wenn er einer jüngeren Generation angehört hätte.

Nach Seite der Anschauung wird Valdenaires Buch mehrfach ergänzt durch ein kürzlich bei Ernst Wasmuth in Berlin erschienenes Heft „Friedrich Weinbrenner", hrsg. von Max Koebel (118 S. mit 132 Abb.): neben guten Photographien großen Formats bringt der Verf. eigne maßstäbliche Aufnahmen der wichtigsten Bauten. In der Einleitung wird die Kunst W.s mit Verständnis und Empfindung umrissen.

Schließlich sind Weinbrenners eben erwähnte „Denkwürdigkeiten aus seinem Leben von ihm selbst geschrieben" bei Gustav Kiepenheuer, Potsdam, in einem sehr hübschen Gewande neu erschienen (278 S. mit 9 Abb.). Sie umfassen seine Lehr- und Wanderjahre in der Schweiz, Wien, Berlin und vor allem Italien bis zum Beginn seiner Bautätigkeit in badischen Diensten (1797). Über künstlerische Dinge äußert er sich nicht viel, aber den Menschen Weinbrenner lernt man aufs erfreulichste kennen und seine anschaulichen Schilderungen mannigfacher Reiseabenteuer und der römischen Zustände machen das Buch zu einer recht unterhaltsamen Lektüre. Kurt K. Eberlein, dem wir die Neuausgabe verdanken, widmet seinem Landsmann ein feinsinnig beschwingtes Nachwort.

Einen jüngeren Zeitgenossen Weinbrenners, den mecklenburgischen Hofbaumeister Joh. Georg Barca (1781—1826) lernen wir aus einer kleinen angenehmen, mit guten Abbildungen versehenen

Digitized by Google

Schrift von Joh. Paul Dobert „Bauten und Baumeister in Ludwigslust" (Magdeburg, Karl Peters Verlag 1920) kennen. Barca, ohne starke Besonderheit, aber in bescheidenen Grenzen tüchtig und gediegen, zeigt, wie auf der Grundlage damaliger Schulung (in Berlin und Paris) ein anständiger Durchschnitt aufwachsen konnte. Sein Hauptwerk ist das Rathaus in Wismar.

Schinkels Kunst wird man erst dann erfassen können, wenn die über 3000 Zeichnungen seines Nachlasses im Charlottenburger Schinkelmuseum neu geordnet und gesichtet sind. Diesen Wunsch spricht auch Erich Gloeden aus, der in den von C. Gurlitt herausgegebenen bauwiss. Beiträgen (Der Zirkel, Arch. Verlag, Berlin 1919, 96 S. mit 15 Abb.) eine Abhandlung „Die Grundlagen zum Schaffen C. Fr. Schinkels" veröffentlicht hat. Eine dem Studium günstigere Aufstellung jenes Materials wäre auch für Gloedens Arbeit nützlich gewesen. Denn er stellt nicht nur, was vielleicht der Titel vermuten läßt, zusammen, was an architektonischer Anschauung bei Sch.s Eintritt in die Baugeschichte herrschend war, sondern versucht auch eine kritische Würdigung der Schinkelschen Tätigkeit in ihren verschiedenen Phasen. Das geschieht in etwas aphoristischer Weise und bisweilen stößt man auf merkwürdige subjektive Werturteile. So wenn er von Friedrich Gillys „sehr trocknen und unfruchtbaren" Ideen spricht, oder wenn er es übel vermerkt, daß Sch. in seinen Entwürfen für Berliner Wohnungen keine Badezimmer vorgesehen hat, oder wenn er sagt, das Gebäude der Bauakademie sei „keineswegs Ausdruck seines innersten Wesens". Aus dieser letzten Bemerkung möchte man annehmen, der Verf. verkenne den komplizierten, problematischen Charakter der Schinkelschen Persönlichkeit. An anderen Stellen aber bekundet er eine zutreffendere Vorstellung: Er wendet sich z. B. gegen die mehrfach geäußerte Ansicht, Sch. habe eine „romantische Epoche" gehabt (bis 1815), vielmehr begleite das verzehrende Ringen um zwei entgegengesetzte Pole Schinkels ganzes Leben und habe nie einen endgültigen Ausgleich gefunden. Und das Richtige trifft Gloeden m. E. auch mit den Sätzen am Schluß seiner Beobachtungen (die häufig zum Widerspruch reizen, aber für den, der sich bereits mit dem Thema beschäftigt, anregend und fruchtbar sind): „Schinkel hat den Entwicklungsgang des 19. Jahrhunderts nicht nur eingeleitet, man kann ruhig sagen, er hat ihn schon zu Ende geführt! Da ist keine Form, keine Technik, keine Idee irgendwelcher Art, die nicht in seinen Worten und Werken bereits vernehmlich vorklingt. Und noch dazu vieles, was er nicht übernahm, sondern völlig aus sich selbst heraus erschuf. Mag man das Ergebnis an und für sich unvollkommen finden, die innere Kraftleistung an sich ist die eines Genies."

A. Grisebach.

HANS ROSE, Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaus in den Jahren 1660—1760. Verlag Hugo Bruckmann, München 1922.

Rose hat vor einiger Zeit in einer gut lesbaren Übersetzung die Memoiren des Mr. de Chantelou herausgegeben, die vor vielen Jahren in einer ganzen Reihe von Jahrgängen der Gazette des Beaux-Arts erstmalig veröffentlicht wurden, infolgedessen von der weiteren Forschung ziemlich ungewertet blieben. Die Beschäftigung mit diesen Memoiren des französischen Ehrenherrn, der dem Italiener G. L. Bernini Zeit seines Aufenthalts in Paris 1665 beigegeben wurde, hat Rose dazu geführt, das Problem des Barocks umfassend anzugreifen und jetzt eine Zeitspanne von gut hundert Jahren, die er als Spätbarock bezeichnet, herauszuschälen, innerhalb der er die Entwicklung des Profanbaus in weitestem Sinn für Italien, Frankreich und Deutschland behandelt. Nach einer allgemeinen Einleitung, in der die Begriffe „Dekorativer Stil", „Transitorisches Moment" und „Der Ausgleich der Werte" — nach Rose bedingt der Drang zum synthetischen Sehen eine Qualitätsverminderung der Einzelobjekte — behandelt werden, rollt sich vor uns das gewaltige Schauspiel in seinen Komponenten auf, beginnend mit der Landschaft, der Gartenkunst und dem Stadtbau, weiterhin die Gebäudeform und die Raumform darstellend, um schließlich mit der Dekoration zu enden, die bis zur Behandlung des Zimmers und der Möbel durchgeführt wird. Das Gebiet wird also umgekehrt durchschritten, wie sonst allgemein in dem Bestreben, synthetisch vom Kleinen zum Größeren voranzuschreiten, üblich war. Denn schließlich ist der Wandel der Raumform auch das Primäre für die Entwicklung der Stadtbaukunst und der Gartenanlagen. Aber gern soll zugegeben werden, daß mit der gewechselten Perspektive neue Anblicke sich auftun. Eine Fülle sehr beachtenswerter Einzelbeobachtungen ergeben sich, zumal Rose erneut aus den Quellen geschöpft hat. Im Zentrum der gesamten Darstellung steht das Problem des Louvrebaus, auf das ja das Tagebuch Chantelous nachdrücklich verweist. Merkwürdigerweise be-

Digitized by Google

nutzte Rose nicht jene vielleicht noch wichtigere Quellenschrift, die sich uns in den „Mémoires de ma vie" des Bruders von Claude Perrault, des Charles Perrault, bietet, des Vertrauten des allmächtigen Colberts, der der eigentliche Gegenspieler Berninis gewesen ist. So stellt auch Rose die erste Entwicklung dieser bedeutsamen Peripethie italienischer und französischer Baukunst nicht richtig dar. Er übersieht, daß die ersten Pläne der Franzosen von 1664 in Rom zur Begutachtung Bernini, Pietro da Cortona und Boromino vorgelegt wurden und bestreitet, wie mir scheint zu Unrecht, daß Bernini daraus Anregungen schöpfte: zumindest ist doch die Drei-Risalit-Front in dieser ausgesprochenen Form französisches, nicht aber italienisches Motiv. Schließlich sind diese Details jedoch belanglos, ebenso belanglos wie die verschiedenen Unrichtigkeiten, die bei der Darstellung der historischen Tatsachen und bei der Beschreibung ausgeführter Bauten Rose unterlaufen — die jüngeren deutschen Kunsthistoriker werden kaum mehr in der Lage sein, durchweg aus eigener Anschauung zu urteilen. Vorzüglich scheint mir, was Rose über die Entwicklung des französischen Hôtelbaus trotzdem schreibt: er erkennt, geleitet durch die französischen Theoretiker, die entscheidenden Momente. Einzig bei seiner Darstellung der Treppenbildung häufen sich auf wenigen Seiten die Einwendungen, die eine ernsthafte, der disziplinierten Haltung des Buchs entsprechende Kritik nun doch nicht ganz zu unterdrücken vermag: Die Antike kannte den Stockwerkbau und die Treppensysteme. Die ovale Wendeltreppe ist keine eigentliche Barockerfindung, denn sie kommt in Frankreich schon in Schloß Verneuil vor. Die vierfügelige Wendetreppe mit kupplig gewölbten Absätzen erscheint in Rom schon im Palazzo Mattei di Giove, allerdings mit geschlossenem Kern; so ist die bekannte Treppe Berninis im Palazzo Barberini weniger originale Schöpfung als eine Kombination dieser Form mit der Wendeltreppe um geöffneten Kern. Die Ecktreppentürme im Schloßhof sind keineswegs nur deutsches Motiv, das sich in Frankreich nach Rose nicht findet, — eine ganze Anzahl französischer Schloßbauten lassen sich dafür aufzählen, so daß Bernini hier ein französisches Motiv verwendet und nicht etwa, wie Rose meint, auf deutsche Festungsschlösser zurückzugreifen braucht; ich nenne dafür: Gaillon, Blois (Ludwigsbau), Folembray von Ducerceau, S. Germain. Ancy le Franc hatte sogar sehr bedeutsame Treppenturmlösungen in plastischer Verklammerung mit dem Hauptkörper gefunden, der gegenüber Berninis Lösung als archaistische Form wirkt. Das Mittelrisalit reserviert für die Treppe bereits Azay le Rideau, ferner das Hôtel de Ville in Chartres zu Anfang des 17. Jahrhunderts, wogegen in Blois am Gastonbau seltsamerweise nicht das dreiachsige Mittelrisalit von dem nun räumlich ganz neu disponierten Treppenbau eingenommen wird, sondern nur dessen beide linken Achsen, wodurch sich eine eigenartige Lösung des Treppenvestibüls ergibt. Aber ich betone nochmals: diese Errata sind für den Aufbau der gesamten Darstellung eigentlich belanglos. Ein vortreffliches Abbildungsmaterial begleitet den Text, wenn es auch der üblichen Gepflogenheit entsprechen würde, daß der Verfasser die Abbildungen, die er anderen Büchern in reichlicher Weise entnimmt, und die immerhin einen gewissen ideellen und materiellen Wert der Verfasser darstellen, als solche Entlehnungen bezeichnet.

So wenig man dem Buch Roses mit einer Kritik der einzelnen Tatsachenangaben gerecht würde, so entschieden verlangt es eine Aussprache über seine allgemeine Einstellung. Rose sagt: „Ich unternehme es, die Bezeichnung Spätbarock zum Stilbegriff zu erweitern." Er will hierbei die von Wölfflin formulierten kunstgeschichtlichen Grundbegriffe systematisch weiterbilden (was allerdings keineswegs deutlich wird). „Nachdrücklich warnen möchte ich vor den Worten Klassik und Klassizismus, deren leichtfertige Anwendung die ganze Systematik des Barock in Frage stellt" — es stößt ihm dann allerdings zu, daß er selbst schreibt: „die Perraultfassade begründet die französische Salonklassik" (was richtig ist, denn die zeitgenössischen Theoretiker bezeichnen diese Epoche als die klassische, und zur „Klassik" zurückzukehren, verlangen die französischen Theoretiker des beginnenden Klassizismus). Rose wünscht also, die gesamte Entwicklung in Italien, Frankreich und Deutschland auf einen Nenner zu bringen, wobei allerdings Holland ohne genügende Kenntnis seiner Baukunst um 1700 nur ab und zu erwähnt wird, England und Spanien ganz ausfallen. Damit aber wird eine Frage von prinzipieller Bedeutung angeschnitten, die mir eine Klärung zu verlangen scheint.

Die Entwicklung unserer Kunstwissenschaft zeigt, wie die allgemeinen Begriffe von Kunstepochen, vornehmlich Gotik und Renaissance, zeitlich und völkerindividualistisch differenziert worden sind. Noch gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts war der Begriff Gotik ein geschlossener, der sich zunächst entstehungsgeschichtlich ge-

Digitized by Google

spalten hat, um dann zeitlich sich zu gliedern. Der geschlossene Begriff wuchs sich zu einem vielteiligen Organismus aus, gerade die deutsche Kunstwissenschaft hat solche Differenzierung, die sie schließlich zur Spätgotik und Sondergotik zerlegte, diese wiederum nach einzelnen Landschaften bestimmend, als eine ihrer Hauptaufgaben angesehen. Ebenso ging es mit dem Begriff der Renaissance, deren italienische Form Burckhardt bestimmte, während die nordischen Formen gleichzeitig von Lübke formuliert, wenn auch keineswegs interpretiert wurden. Es ergab sich das wissenschaftlich überaus interessante Schauspiel der Durchströmungen, die für Italien-Deutschland, Italien-Frankreich untersucht wurden, während die Durchströmung Frankreich-Deutschland noch wenig beachtet ist, obgleich sie für Südwestdeutschland eine nicht zu verkennende Bedeutung hat. Weiter wurde man darauf aufmerksam, daß nicht nur in einem Querschnitt ungemeine Differenzierungen sich zeigen, sondern daß auch die Längsschnitte ganz verschieden verlaufen, daß nicht allein die Wellenlänge der Gotik im Norden anders ist als im Süden, sondern daß in den verschiedenen Ländern die verschiedenen „überwundenen" Entwicklungswellen verschieden nachwirken. Gotik, in Italien so gut wie spurlos verschwindend, taucht mit neuem Schuß Anfang des 17. und gegen Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland, um 1700 und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich wieder auf, um dann zu Beginn des 19. Jahrhunderts im ganzen Norden zu erwachen. So ergab sich ein ungemein kompliziertes System. Das Gleiche aber gilt für den Barock. Mitte des 17. Jahrhunderts vollbringt Italien seine größten Leistungen, gegen Ende des Jahrhunderts wendet sich die Entwicklung auf baulichem Gebiet von Rom nach Piemont; Frankreich erklärt sich rückgreifend auf die Antike programmatisch gegen Italien, in England halten Wren und Jones am Palladianismus fest, in Holland hat um diese Zeit der alte Rembrandt die barocke Einstellung des jungen überwunden. Nur unhistorischer Vereinfachungswille sucht noch nach einer Wurzel, nach einem generellen Ablauf, er versagt sich doktrinär die Anerkennung der kontrastreichen, in sich bis zur Zersplitterung differenzierten Mannigfaltigkeit, die nicht auf einen Nenner zu bringen ist, wenn dieser nicht unendlich klein genommen wird. Das Bestreben Roses nun aber geht gerade darauf hinaus, diesen Nenner übergroß zu machen. Er gibt eine Konstruktion, die nicht der Erkenntnis dient, sondern die zur begrifflichen Schematisierung drängt. Rose lehnt für französische Kunst der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Begriff Klassik ab, den ich aus dem französischen Theoretikern heraus und aus dem von ihnen mit aller Bewußtheit unterstrichenen Gegensatz zum Barock-Rom definierte. So tritt ihm schließlich der Zeitbegriff, das Äußerlichste, an Stelle des notwendig zu differenzierenden Formbegriffs. Er schreibt von Schloß Maisons, „das die Franzosen als ein klassisches Bauwerk verehren": „seine Entstehungszeit muß, wenn man es mit Italien oder Holland vergleicht, doch ohne Frage als Hochbarock bezeichnet werden". Ja, diese klassische französische Epoche paßt ihm so wenig in die Konstruktion „Spätbarock", daß er meint, „von diesen Vorläufern des Spätbarocks (Bauten von ca. 1650—60), würde ich es für möglich halten, in gerader Linie zum Rokoko überzugehen und die dreißig Jahre zu überspringen, die mit dem Aufstieg der Hofkunst angefüllt sind". Das ist allerdings eine Art historischer Vereinfachung, die Tatsachenbestände zur Seite schiebt, statt in wissenschaftlicher Art Grund und Wahrheit eines Tatsachenbestandes darzustellen. Ein anderes Beispiel für die Gefährlichkeit dieser vereinfachenden historischen Systematik. Rose stellt den Satz auf: „der weitere Spätbarock ist unoriginell". Zu diesem Satz passen allerdings nicht die Namen Guarini, Alfieri, Juvara, Vitone, die man in dem Buch vergeblich sucht. Weiterhin: „Man erreicht zwar die dekorative Einheit, die man anstrebt, aber man erreicht sie auf Kosten des Qualitätskunstwerks". Dutzende von Fragen drängen sich hervor. Sind die Gitter Oeggs an der Würzburger Residenz keine Qualitätskunstwerke? Sind es die neuen französischen Möbelformen um 1735 ebensowenig? Was wird derjenige, der die Entwicklung des Farbenproblems verfolgt, sagen, wenn er liest: „Tiepolo war eben kein Genie, sondern Dekorateur." Dekorative Arbeiten aber, so heißt es bei Rose kurz vorher, wollen nicht mit dem Maßstab vollwertiger Kunstleistungen gemessen werden. Und weil für Rose das Flügelmotiv im Schloßbau etwas echt Spätbarockes ist, übersieht er, daß diese Disposition ja längst von Palladio ausgearbeitet wurde und daß sich sehr leicht nachweisen läßt, wie dieses Palladiomotiv bis zum „Spätbarock" wanderte.

Rose gehört zu den ernstesten unserer jüngeren Forscher, und die Behandlung prinzipieller Fragen in einer Buchanzeige beweist zumindest, daß in seinem Buch der Referent mehr sieht als eine ausgedehnte Zusammentragung von Material. Jedes tiefer greifende wissenschaftliche Werk wird versuchen, über das rein Tatsächliche hinaus vor-

Digitized by Google

nutzte Rose nicht jene vielleicht noch wichtigere Quellenschrift, die sich uns in den „Mémoires de ma vie" des Bruders von Claude Perrault, des Charles Perrault, bietet, des Vertrauten des allmächtigen Colberts, der der eigentliche Gegenspieler Berninis gewesen ist. So stellt auch Rose die erste Entwicklung dieser bedeutsamen Peripethie italienischer und französischer Baukunst nicht richtig dar. Er übersieht, daß die ersten Pläne der Franzosen von 1664 in Rom zur Begutachtung Bernini, Pietro da Cortona und Boromino vorgelegt wurden und bestreitet, wie mir scheint zu Unrecht, daß Bernini daraus Anregungen schöpfte: zumindest ist doch die Drei-Risalit-Front in dieser ausgesprochenen Form französisches, nicht aber italienisches Motiv. Schließlich sind diese Details jedoch belanglos, ebenso belanglos wie die verschiedenen Unrichtigkeiten, die bei der Darstellung der historischen Tatsachen und bei der Beschreibung ausgeführter Bauten Rose unterlaufen — die jüngeren deutschen Kunsthistoriker werden kaum mehr in der Lage sein, durchweg aus eigener Anschauung zu urteilen. Vorzüglich scheint mir, was Rose über die Entwicklung des französischen Hôtelbaus trotzdem schreibt: er erkennt, geleitet durch die französischen Theoretiker, die entscheidenden Momente. Einzig bei seiner Darstellung der Treppenbildung häufen sich auf wenigen Seiten die Einwendungen, die eine ernsthafte, der disziplinierten Haltung des Buchs entsprechende Kritik nun doch nicht ganz zu unterdrücken vermag: Die Antike kannte den Stockwerkbau und die Treppensysteme. Die ovale Wendeltreppe ist keine eigentliche Barockerfindung, denn sie kommt in Frankreich schon in Schloß Verneuil vor. Die vierflügelige Wendetreppe mit kupplig gewölbten Absätzen erscheint in Rom schon im Palazzo Mattei di Giove, allerdings mit geschlossenem Kern; so ist die bekannte Treppe Berninis im Palazzo Barberini weniger originale Schöpfung als eine Kombination dieser Form mit der Wendeltreppe um geöffneten Kern. Die Ecktreppentürme im Schloßhof sind keineswegs nur deutsches Motiv, das sich in Frankreich nach Rose nicht findet, — eine ganze Anzahl französischer Schloßbauten lassen sich dafür aufzählen, so daß Bernini hier ein französisches Motiv verwendet und nicht etwa, wie Rose meint, auf deutsche Festungsschlösser zurückzugreifen braucht; ich nenne dafür: Gaillon, Blois (Ludwigsbau), Folembray von Ducerceau, S. Germain. Ancy le Franc hatte sogar sehr bedeutsame Treppenturmlösungen in plastischer Verklammerung mit dem Hauptkörper gefunden, der gegenüber Berninis Lösung als archaistische Form wirkt. Das Mittelrisalit reserviert für die Treppe bereits Azay le Rideau, ferner das Hôtel de Ville in Chartres zu Anfang des 17. Jahrhunderts, wogegen in Blois am Gastonbau seltsamerweise nicht das dreiachsige Mittelrisalit von dem nun räumlich ganz neu disponierten Treppenbau eingenommen wird, sondern nur dessen beide linken Achsen, wodurch sich eine eigenartige Lösung des Treppenvestibüls ergibt. Aber ich betone nochmals: diese Errata sind für den Aufbau der gesamten Darstellung eigentlich belanglos. Ein vortreffliches Abbildungsmaterial begleitet den Text, wenn es auch der üblichen Gepflogenheit entsprechen würde, daß der Verfasser die Abbildungen, die er anderen Büchern in reichlicher Weise entnimmt, und die immerhin einen gewissen ideellen und materiellen Wert der Verfasser darstellen, als solche Entlehnungen bezeichnet.

So wenig man dem Buch Roses mit einer Kritik der einzelnen Tatsachenangaben gerecht würde, so entschieden verlangt es eine Aussprache über seine allgemeine Einstellung. Rose sagt: „Ich unternehme es, die Bezeichnung Spätbarock zum Stilbegriff zu erweitern." Er will hierbei die von Wölfflin formulierten kunstgeschichtlichen Grundbegriffe systematisch weiterbilden (was allerdings keineswegs deutlich wird). „Nachdrücklich warnen möchte ich vor den Worten Klassik und Klassizismus, deren leichtfertige Anwendung die ganze Systematik des Barock in Frage stellt" — es stößt ihm dann allerdings zu, daß er selbst schreibt: „die Perraultfassade begründet die französische Salonklassik" (was richtig ist, denn die zeitgenössischen Theoretiker bezeichnen diese Epoche als die klassische, und zur „Klassik" zurückzukehren, verlangen die französischen Theoretiker des beginnenden Klassizismus). Rose wünscht also, die gesamte Entwicklung in Italien, Frankreich und Deutschland auf einen Nenner zu bringen, wobei allerdings Holland ohne genügende Kenntnis seiner Baukunst um 1700 nur ab und zu erwähnt wird, England und Spanien ganz ausfallen. Damit aber wird eine Frage von prinzipieller Bedeutung angeschnitten, die mir eine Klärung zu verlangen scheint.

Die Entwicklung unserer Kunstwissenschaft zeigt, wie die allgemeinen Begriffe von Kunstepochen, vornehmlich Gotik und Renaissance, zeitlich und völkerindividualistisch differenziert worden sind. Noch gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts war der Begriff Gotik ein geschlossener, der sich zunächst entstehungsgeschichtlich ge-

Digitized by Google

spalten hat, um dann zeitlich sich zu gliedern. Der geschlossene Begriff wuchs sich zu einem vielteiligen Organismus aus, gerade die deutsche Kunstwissenschaft hat solche Differenzierung, die sie schließlich zur Spätgotik und Sondergotik zerlegte, diese wiederum nach einzelnen Landschaften bestimmend, als eine ihrer Hauptaufgaben angesehen. Ebenso ging es mit dem Begriff der Renaissance, deren italienische Form Burckhardt bestimmte, während die nordischen Formen gleichzeitig von Lübke formuliert, wenn auch keineswegs interpretiert wurden. Es ergab sich das wissenschaftlich überaus interessante Schauspiel der Durchströmungen, die für Italien-Deutschland, Italien-Frankreich untersucht wurden, während die Durchströmung Frankreich-Deutschland noch wenig beachtet ist, obgleich sie für Südwestdeutschland eine nicht zu verkennende Bedeutung hat. Weiter wurde man darauf aufmerksam, daß nicht nur in einem Querschnitt ungemeine Differenzierungen sich zeigen, sondern daß auch die Längsschnitte ganz verschieden verlaufen, daß nicht allein die Wellenlänge der Gotik im Norden anders ist als im Süden, sondern daß in den verschiedenen Ländern die verschiedenen „überwundenen" Entwicklungswellen verschieden nachwirken. Gotik, in Italien so gut wie spurlos verschwindend, taucht mit neuem Schuß Anfang des 17. und gegen Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland, um 1700 und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich wieder auf, um dann zu Beginn des 19. Jahrhunderts im ganzen Norden zu erwachen. So ergab sich ein ungemein kompliziertes System. Das Gleiche aber gilt für den Barock. Mitte des 17. Jahrhunderts vollbringt Italien seine größten Leistungen, gegen Ende des Jahrhunderts wendet sich die Entwicklung auf baulichem Gebiet von Rom nach Piemont; Frankreich erklärt sich rückgreifend auf die Antike programmatisch gegen Italien, in England halten Wren und Jones am Palladianismus fest, in Holland hat um diese Zeit der alte Rembrandt die barocke Einstellung des jungen überwunden. Nur unhistorischer Vereinfachungswille sucht noch nach einer Wurzel, nach einem generellen Ablauf, er versagt sich doktrinär die Anerkennung der kontrastreichen, in sich bis zur Zersplitterung differenzierten Mannigfaltigkeit, die nicht auf einen Nenner zu bringen ist, wenn dieser nicht unendlich klein genommen wird. Das Bestreben Roses nun aber geht gerade darauf hinaus, diesen Nenner übergroß zu machen. Er gibt eine Konstruktion, die nicht der Erkenntnis dient, sondern die zur begrifflichen Schematisierung drängt. Rose lehnt für französische Kunst der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Begriff Klassik ab, den ich aus dem französischen Theoretikern heraus und aus dem von ihnen mit aller Bewußtheit unterstrichenen Gegensatz zum Barock-Rom definierte. So tritt ihm schließlich der Zeitbegriff, das Äußerlichste, an Stelle des notwendig zu differenzierenden Formbegriffs. Er schreibt von Schloß Maisons, „das die Franzosen als ein klassisches Bauwerk verehren": „seine Entstehungszeit muß, wenn man es mit Italien oder Holland vergleicht, doch ohne Frage als Hochbarock bezeichnet werden". Ja, diese klassische französische Epoche paßt ihm so wenig in die Konstruktion „Spätbarock", daß er meint, „von diesen Vorläufern des Spätbarocks (Bauten von ca. 1650—60), würde ich es für möglich halten, in gerader Linie zum Rokoko überzugehen und die dreißig Jahre zu überspringen, die mit dem Aufstieg der Hofkunst angefüllt sind". Das ist allerdings eine Art historischer Vereinfachung, die Tatsachenbestände zur Seite schiebt, statt in wissenschaftlicher Art Grund und Wahrheit eines Tatsachenbestandes darzustellen. Ein anderes Beispiel für die Gefährlichkeit dieser vereinfachenden historischen Systematik. Rose stellt den Satz auf: „der weitere Spätbarock ist unoriginell". Zu diesem Satz passen allerdings nicht die Namen Guarini, Alfieri, Juvara, Vitone, die man in dem Buch vergeblich sucht. Weiterhin: „Man erreicht zwar die dekorative Einheit, die man anstrebt, aber man erreicht sie auf Kosten des Qualitätskunstwerks". Dutzende von Fragen drängen sich hervor. Sind die Gitter Oegge an der Würzburger Residenz keine Qualitätskunstwerke? Sind es die neuen französischen Möbelformen um 1735 ebensowenig? Was wird derjenige, der die Entwicklung des Farbenproblems verfolgt, sagen, wenn er liest: „Tiepolo war eben kein Genie, sondern Dekorateur." Dekorative Arbeiten aber, so heißt es bei Rose kurz vorher, wollen nicht mit dem Maßstab vollwertiger Kunstleistungen gemessen werden. Und weil für Rose das Flügelmotiv im Schloßbau etwas echt Spätbarockes ist, übersieht er, daß diese Disposition ja längst von Palladio ausgearbeitet wurde und daß sich sehr leicht nachweisen läßt, wie dieses Palladiomotiv bis zum „Spätbarock" wanderte.

Rose gehört zu den ernstesten unserer jüngeren Forscher, und die Behandlung prinzipieller Fragen in einer Buchanzeige beweist zumindest, daß in seinem Buch der Referent mehr sieht als eine ausgedehnte Zusammentragung von Material. Jedes tiefer greifende wissenschaftliche Werk wird versuchen, über das rein Tatsächliche hinaus vor-

Digitized by Google

zudringen, über die Historie eine Systematik zu stellen. Die Wendung der neueren Philosophie vom Historischen zum Systematischen muß ihren Widerhall auch in unserer Wissenschaft finden. Doch scheint mir eine Systematik der Kunstwissenschaft auf etwas ganz anderes hinauszulaufen, nämlich auf eine Systematik der Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung. Die Einspannung historischer Vorgänge in ein System dagegen widerspricht der Entwicklung unserer Forschungsmethode, die auf stete Differenzierung des Allgemeinen hinausgeht. So scheint mir dies Buch geradezu ein Rückschritt zu sein, während es darauf ankäme, den Allgemeinbegriff Spätbarock nicht „zu einem Stilbegriff zu erweitern", sondern die ungemeine Differenziertheit und Komplizierung gerade dieser Epoche der Kunst darzutun, den Begriff zu spalten. Je weiter wir in unserer Erkenntnis dieser Epoche vordringen, um so erstaunlicher erscheint der Reichtum der Barockkunst, für die schließlich nur ein allgemeinster, für wissenschaftliche Erkenntnis fast bedeutungsloser Nenner übrig bleibt: die Zeit.

A. E. Brinckmann.

SANDRO BOTTICELLI, Zeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie. Herausgegeben von F. Lippmann. Zweite Auflage. G. Grotesche Verlagsbuchhdlg. Berlin 1921.

Man konnte die Erinnerung an Dantes 600jährigen Todestag nicht würdiger, nicht eindrucksvoller feiern als durch die Neuausgabe der Zeichnungen Sandro Botticellis zur Göttlichen Komödie, die der Verlag G. Grote in mustergültiger Weise besorgte.

Die berühmten Zeichnungen, die in vorzüglichen verkleinerten Nachbildungen nach den Originalen im Berliner Kupferstichkabinett und der vatikanischen Bibliothek, gedruckt in der Reichsdruckerei, nunmehr in zweiter Auflage weiteren Kreisen zugänglich gemacht wurden, erregten, als sie 1882 aus Hamilton Palace nach Berlin gebracht wurden, sogleich die höchste Bewunderung und Anteilnahme aller Kenner und Kunstliebhaber.

Aufzeichnungen eines ungenannten Florentiners aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (gesammelt im Codice Magliabechiano) erwähnen zum erstenmal Zeichnungen auf Pergament, die Botticelli für Lorenzo di Piero Francesco de' Medici ausführte. Daß diese mit den Berliner bezw. römischen Zeichnungen identisch sind, unterliegt keinem Zweifel. Die Blätter sind um so bemerkenswerter, als sie zu einer Zeit entstanden, da der neuerfundene Buchdruck in Wettbewerb trat mit der Handschriften-Malerei. Freilich galt auch nach Erfindung des Buchdrucks und im Vergleich zu dem in Kupferstich oder Holzschnitt ausgeführtem Buchschmuck die Miniaturmalerei lange noch als die vornehmere Kunst, deren sich die Großen bedienten, wenn sie in der Lage waren, die immer teurer weil seltener werdenden Bücherschreiber und Buchmaler zu bezahlen.

Wahrscheinlich von einem Deutschen, Johann Neumeister, wurde im Jahre 1472 zu Foligno der erste Druck der Göttlichen Komödie besorgt. Seit 1481 erschienen noch vor Ablauf des Jahrhunderts in rascher Aufeinanderfolge mehrere illustrierte Ausgaben von Dantes Hauptwerk. Die erste illustrierte Ausgabe von 1481 mit dem Kommentar des Cristoforo Landino enthält 19 Kupferstiche eines wenig bedeutenden unbekannten Stechers, der sich als durchaus abhängig von Botticellis Zeichnungen erweist. Wahrscheinlich hat Botticelli, als er 1448 nach Rom zur Ausmalung der Sixtinischen Kapelle reiste, nur zu den 19 ersten Gesängen des Inferno die Zeichnungen ausgeführt. Der unbekannte Stecher scheint nach Abreise seines Vorbilds entweder den Mut oder die Zeit nicht gefunden zu haben, zu einer weiteren selbständigen Buchausschmückung.

Mittelbar wirkte Botticelli auch auf mehrere Holzschneider, die die erwähnte Kupferstichausgabe von 1481 für ihre Holzschnitte zur Göttlichen Komödie benutzten. Freilich ist das ursprüngliche Vorbild in diesen späteren Ausgaben kaum noch zu erkennen, so unbeholfen, handwerksmäßig wirken die ärmlichen Holzschnitte im Vergleich zu Botticellis feinnervigen Zeichnungen. Diese sind mit Metallstift auf Pergament leicht angelegt, mit Feder in brauner und schwarzer Tinte nachgezogen, nur wenige mit Deckfarben ausgeführt. Ihre Eigenhändigkeit wird durch Inschrift des Namens „Sandro di Mariano" auf einem Täfelchen einer Zeichnung zum 28. Gesang des Paradiso bezeugt. Noch nach hundert Jahren entlehnte Federigo Zucchero Motive aus Botticellis Zeichnungen in seinen Entwürfen zur Göttlichen Komödie, die, in Rötel, Kreide und Feder ausgeführt, in den Uffizien aufbewahrt werden.

Der Übersichtsplan zur Hölle (Vatikan), dem Querschnitt eines bis in den Mittelpunkt der Erde herabreichenden Riesentrichters vergleichbar, erscheint ähnlich wieder in den Aldus-Ausgaben und in Manettis Dialog über Dantes Inferno. Spätere Ausgaben des 16. Jahrhunderts zeigen

Digitized by Google

einen kreisförmigen Horizontalschnitt, so daß man gewissermaßen senkrecht von oben bis in den Grund der Hölle herabsieht.

Verglichen mit den illustrieten Drucken vermitteln Botticellis Entwürfe weit anschaulicher Dantes großartige Visionen, soweit diese überhaupt im Bilde zu fassen sind. Wahrhaft erstaunlich sind der Reichtum an wechselnden Stellungen und Bewegungen, die Ausdrucksfähigkeit im Mienen- und Gebärdenspiel, die der Zeichner seinen verdammten und büßenden Seelen zu geben verstand. Wie armselig, ja geradezu kindisch wirken dagegen die puppenhaften Figuren in den Stichen und Holzschnitten. Nirgends findet man auch nur den Versuch, jenen unerhörten Vorgängen, von denen der Dichter berichtet, zeichnerisch nahe zu kommen.

In ununterbrochener Erzählungsweise folgt der Zeichner Szene für Szene dem Dichter, läßt gleichsam vor unseren Augen Dante und seinen Führer immer tiefer in den Höllenschlund herabtauchen, indes vor ihren und unseren Blicken die furchtbarsten Begebenheiten, die je eines Menschen Phantasie erfunden hat, sich abspielen. Die Bilder rollen sozusagen kinematographisch an uns vorüber, so zwar, daß jedes nachfolgende sich an den unteren Rand des vorhergehenden Bildes anfügt. Dante und Vergil erscheinen auf demselben Blatt oft mehrmals, durch Haltung und Stellung ein Immer — tiefer — Herabschreiten zum Ausdruck bringend. Der Standpunkt des Zuschauers ist stark erhöht gedacht, man sieht die Vorgänge meist schräg von oben. Perspektivisch ist das schwierige Problem nur unvollkommen gelöst. Umgekehrt führt im Purgatorio der Weg aus der Tiefe in immer lichtere Höhen empor, was auch in den Bildern, die jedem einzelnen Gesang entsprechen, deutlich zur Anschauung gebracht ist. Im Paradiso endlich wird der Zug nach Oben immer unwiderstehlicher, Botticelle weiß das überzeugend in den beiden Hauptfiguren von Dante und Beatrice darzustellen. In den meisten Zeichnungen erscheint der Himmel als einfacher Kreis. Ist diese Wiedergabe der himmlischen Sphäre auch etwas dürftig, so wirkt sie doch immer noch besser als die tapetenartig angeordneten Sterne auf den Paradiesbildern der illustrierten Drucke, und jedenfalls ist in die Gestalten des Dichters und seiner Führerin eine Inbrunst gelegt, die man auch in späteren und vollkommeneren Darstellungen als es die der Frühdrucke des 15. Jahrhunderts waren, vergebens sucht.

Zum Verständnis für Dantes gewaltige Schöpfung und zur Kenntnis Botticellis tragen die Zeichnungen jedenfalls wesentlich bei, darum begrüßen wir dankbar diese Neuauflage, die zugleich eine Empfehlung für das deutsche Buch darstellt. Hans v. d. Gabelentz.

ERWIN HINTZE, Nürnberger Zinn. Mit 84 Tafeln und 2 Textabbildungen. Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1921.

Dem ersten Bande seines bei Hiersemann in Leipzig erschienenen umfassenden Werkes über die deutschen Zinngießer und ihre Marken hat Hintze eine mit reichem Abbildungsmaterial — die 84 Tafeln geben 143 ausgezeichnet reproduzierte Zinnarbeiten wieder — versehene Darstellung der künstlerischen Entwicklung des Nürnberger Zinnes folgen lassen. Damit hat Hintze den Anfang mit dem gemacht, was wir neben seinem großen Markenwerk, von seiner ausgebreiteten, nicht leicht noch einmal von einem zweiten zu erreichenden Materialkenntnis und der aus ihr fließenden Kennerschaft zuversichtlich erwarten müssen: eine große, in die Einzelheiten gehende Geschichte der deutschen Zinngießerkunst und des deutschen Zinngießergewerbes.

Wie eng dies beides — das gewerbegeschichtliche und das künstlerische — gerade in diesem Zweig des deutschen Kunsthandwerkes verschwistert ist, weiß jeder, der sich irgendwie einmal wissenschaftlich oder als Sammler näher mit der Materie befaßt hat. Die große Schwierigkeit liegt hier — wie auf anderen verwandten Gebieten, z. B. dem des deutschen Renaissancesteinzeugs — in der richtigen Abgrenzung der Leistungen des Formstechers und des ausführenden Werkstatthabers, die oft, aber durchaus nicht immer, wie auf unserm Gebiet der klassische Fall Caspar Enderlein lehrt, ein und dieselbe Person gewesen sind.

Hintzes alle wesentlichen Momente der Stilentwicklung knapp und klar herausarbeitende Einleitung und seine eingehenden Bemerkungen zu den einzelnen Tafelabbildungen geben von diesen verwickelten Verhältnissen ein treffendes, die Erkenntnis klärendes Bild.

Wir überblicken den langen Weg, den das Nürnberger Zinn von den reich (in der Art der gleichzeitigen Schlesischen Kannen, und vielleicht unter deren Einfluß) gravierten oder glatt abgedrehten Schenkkannen des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts über die Frührenaissancegüsse aus flach geätzter Form zu den künstlerisch am reichsten ausgestatteten Hochrenaissance- und Frühbarockgüssen aus tiefgestochener Form zu den wieder glatt faconnierten Arbeiten der Spät-

Digitized by Google

zeit „auf Silberart" genommen hat. In jedem Fall werden die Werke der führenden Meister in oft erschöpfender Vollzähligkeit der erhaltenen Modelle vorgeführt und ihrem Werk die Gefolgschaft mit charakteristischen Arbeiten angeschlossen. So erleben wir die Fortbenutzung älterer Modelle in jüngeren Werkstätten, sehen, wie früh geschaffene Gußformen in dem traditionsfrohen und traditionssicheren Nürnberger Handwerk von Hand zu Hand gehen und werden uns dessen bewußt, daß gerade das deutsche Renaissancesinn für seine gerechte Beurteilung ein sehr hohes Maß spezialisierter augenscharfer Kennerschaft zur unbedingten Voraussetzung hat.

So kurz zusammengefaßt Hintzes Text ist, er enthält eine ganze Reihe neuer Erkenntnisse. Vor allem rückt nun — wohlverstanden, als Zinngießer und Formstecher — Jacob Koch I, der Stammvater einer durch drei Generationen in Nürnberg tätigen Zinngießerfamilie an die erste Stelle vor Caspar Enderlein, der ausschließlich für fremde Meister gestochen, den Guß aber nicht selbst ausgeübt zu haben scheint.

Die Erläuterungen der Tafelabbildungen nimmt überall Bezug auf den zweiten Band von Hintzes großem Markenwerk. So ergänzen sich diese beiden Bände in erwünschtester Weise gegenseitig.

Wir betrachten das vorliegende Werk über das Nürnberger Zinn als eine Abschlagzahlung und hoffen, daß es Hintze möglich werden wird, auch den anderen Bänden seines Markenwerkes die entsprechenden Text- und Abbildungswerke an die Seite zu stellen. Max Sauerlandt.

J. BAUM: Gotische Bildwerke Schwabens. Dr. Benno Filser-Verlag, Augsburg-Stuttgart 1921.

Daß Baum ein ausgezeichneter Kenner der schwäbischen Bildhauerkunst ist, daß er uns über dieses Gebiet eine Reihe grundlegender Werke geschenkt hat, wissen wir. Daß das neue Buch nicht unnötig ist, kein verbesserndes Nachholen von Versäumtem bedeutet, zeigt der erste Blick. „Sehe jeder, wo er bleibe", gewiß, doch die Ansicht ist neu, die Aufgabe geändert. Den Sinn des Buches ansehen, heißt die neue Kunstgeschichtsschreibung verstehen oder nicht. Wichtige Ansätze bei Baum sind da. Es ist nämlich allmählich klar, daß auch die Kunstgeschichte der neuen Einstellung zur Kunst Rechnung tragen muß, sie aber verlangt: Erleben. Jedoch Erleben heißt nichts als Wissen, restloses Erfassen aus der Grundstimmung, dem Eigentlichen des Menschen, her. So ist es schon kein Geheimnis mehr, daß, da die Form versagt und jeder Versuch von außen her abgelehnt und immer stärker abgelehnt werden wird, daß mit ganz neuen Mitteln, ganz anderer Einstellung, ganz anderer Intensität an die Ursprungsquellen herangegangen werden muß. Wir wissen vom Mittelalter zu wenig, fast die eine Hälfte nur haben wir immer gesehen, die überlieferten Begriffe wurden ahnungslos weitergeschleppt, man merkte es gar nicht, daß der Boden trog. Wir sahen Mittelalter wie Franzosen den Krieg 70/71 durch tendenziöse Geschichtsdarstellungen. Gewiß, man ging an die Quellen, aber alle diese Quellen waren machtkirchliche, gefärbte. Geflissentlich wurden die tausende und abertausende von Zeugnissen einer anderen Welt, der für die Kunst wichtigeren, übersehen, gemieden. Und doch, was in dem bekannten Prozeß der Beham und Pencz nur ein trübes, scheeles Nachflackern bedeutet, war im Mittelalter gang und gäbe, im Eigentlichen stets wirksam. Jedoch es soll nicht hier, sondern die Aufgabe eines Buches sein, diese vergessene Welt, die die Kunst mindestens ebenso bestimmende, wie die offiziell bekannte, zu beschwören.

Baums Buch gibt aber Anlaß, über diese Wendung der Kunstgeschichte und die aus ihr notwendig entspringenden Aufgaben und Einstellungen zu sprechen. In zehn Kapitein wird die Wandlung der Formgestaltung von um 1300 — um 1400 klargelegt. Gleich zu Anfang wird an die Ursachen des Grunderlebnisses gerührt, die mittelalterliche Mystik genannt, ihre Einflüsse auf die Kunst — natürlich nicht nur die ikonographischen, sondern die die Erlebnisweisen ändernden — werden auseinandergelegt. Man hat solche Verknüpfungen früher schon geboten; jedoch der Unterschied ist klar. Nicht mehr um geistreicheinde Parallelaufweise, kulturgeschichtliche Verbrämungen, schüchterne Versuche, an die Geistquellen zu gehen, handelt es sich, sondern um den Aufweis des unbedingten Einsseins, des ursächlichen Zusammenhanges, die Erschließung des tatsächlichen geistig-seelischen Zustandes. Abstraktion und Entsinnlichung werden als Grundkräfte erkannt; die Folgen für die Kunst klargelegt. Man muß Baum für die hier nur andeutbare Neueinstellung und die Betonung der gewonnenen Gesichtspunkte danken. Es ist klar, daß der Versuch nicht alle Forderungen erfüllen kann. Es gilt — wie gesagt — die unzureichende offizielle Vorstellung von Mittelalter, Mystik usw. zu zertrümmern, wir müssen unendlich viel aus dem Wege noch räumen und ebensoviel Unterdrücktes ins Licht

Digitized by Google

heben, um die Seele des mittelalterlichen Menschen wirklich bloszulegen, den Herzschlag des entscheidenden Erlebens zu fühlen. Bei jeder versunkenen Welt geht das ohne Gelehrsamkeit nicht ab. Sie und Forschen müssen aufgebracht werden, wenn uns die Form nicht ein Selbstzweck, visuelles Spiel, sensualistisch-intellektualistische Angelegenheit sein soll, die sie im Mittelalter in der Hauptsache nie war. Sehr fein setzt Baum die allmähliche Änderung von der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ab auseinander. Die Bildnerkunst wird malerisch, malerische Gruppenbildungen werden Ziel, neue Körperlichkeit drängt sich am Ende vor, und um 1400 ist ein neuer plastischer Stil da. Baum dringt in die abgestuften Wandlungen und Unterschiede mit einer seltenen Klarheit ein. Seltsam nur, daß er hier die ursächlichen Zusammenhänge mit dem Grunderleben weniger (oder gar nicht) aufzuweisen für nötig hält. Ein zweiter Hauptteil des Buches ist den innerlichen Bedingtheiten und Abhängigkeiten von Form und Inhalt gewidmet. Einleitend wird mit größtem Recht u. a. bemerkt: „Dennoch werden wir den Kunstwerken eine noch größere Liebe zuwenden, wenn wir den ganzen Reichtum von Begebnissen, Vorstellungen, Ideen, Stimmungen kennen; . . ." und . . . „wie also die Kunstwerke in der Tat nicht nur um ihrer sichtbaren formalen Eigenschaften willen beobachtet werden müssen, sondern auch als Schlüssel zu einem hinter ihrer Oberfläche liegenden geistigen Reiche dienen." Baum geht dem Zusammenhang bestimmter Stoffe wie: Maria im Wochenbett, Schutzmantelmadonna, lignum vitae, Johannes an der Brust Christi und den Vesperbildern und mystischen Anschauungen nach, nun aber keineswegs allgemein, sondern mit konkreten Paralleläußerungen und nicht des rationalistischen Aufweises der Ikonographieherkunft, sondern der innergeistigen Verknüpfung wegen. Pinder hat in weitsichtiger Erkenntnis den Weg für die Marienklage und Vesperbilder beschritten. An ihn anknüpfend und seine neue Erkenntniseinstellung für weitere Stoffe ausnützend, geht Baum mit dem hierzu nun einmal nötigen Wissen, das ein intellektualistisches und intuitives in jeder Wissenschaft sein muß und sein sollte, vor und bereichert unsere leidenschaftliche Sehnsucht nach Ganzheit des Erlebenkönnens des mittelalterlichen Menschen — und seiner Kunst sehr.

In einem dritten Abschnitt bringt Baum kunstgeschichtliche Nachweise; d. h. eine knappe und erschöpfende Geschichte der stilistischen Wandlungen der schwäbischen Plastik in dem gewählten Zeitabschnitt, deren Ergebnisse nicht wiederholt zu werden brauchen (da sie im wesentlichen sich mit Baums früheren Darlegungen decken), und an denen bei der Kennerschaft Baums auch Ausstellungen nur auf breitester Grundlage berechtigt wären.

Ein sehr sorgfältiges und reiches Register und ausgezeichnete Tafelabbildungen erhöhen Brauchbarkeit und Nutzen des Werkes.

V. C. Habicht.

ANITA ORIENTER, Der seelische Ausdruck in der altdeutschen Malerei. Mit 94 Abbildungen. München, Delphin-Verlag 1921.

Eine sehr fleißige, aus einer Hallenser Dissertation erwachsene Arbeit. Als ihre Vorbilder nennt die Verfasserin Julius Lange und Mâle, ihr „kam es einzig und allein auf die Idee an, die der Entwicklung der seelischen Inhalte sowie dem Stil als Ausdruck eines Seelisch-Geistigen zugrunde liegt." — Fruchtbarer als die Einteilung nach seelischen Inhalten wie Schmerz, Trauer, Hohn, Wut, Schreck, Verzweiflung, Liebe und religiöse Erregtheit ist der zweite Teil des Buches, in dem die Bedeutung des seelischen Gehaltes für den Bildaufbau vom hohen Mittelalter bis in das 16. Jahrhundert hinein untersucht wird. Zu wesentlich neuen Gesichtspunkten kann man bei dieser Art der Fragestellung nicht kommen. Das Buch enthält eine Reihe interessanter Abbildungen aus dem frühen Mittelalter, darunter zwei bisher unveröffentlichte aus dem Brandenburger Evangeliar um 1230 und der Niederrheinischen Bibel in der Berliner Staatsbibliothek. Rosa Schapire.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

JOSEPH BERNHART: Holbein der Jüngere. (O. C. Recht-Verlag, München 1922.)

HERBERT KÜHN: Die Malerei der Eiszeit. (Delphin-Verlag, München 1922.)

KARL LOHMEYER: Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schönborn, Fürstbischof von Würzburg und Bamberg und Dokumente aus den ersten Baujahren der Würzburger Residenz. (Gebr. Hofer, Verlagsanstalt, Saarbrücken, Berlin, Leipzig, Stuttgart 1921.)

ALBERT HÜMMERLE: Die Augsburger Künstlerfamilie Kilian. (Augsburger Buch- u. Kunstantiquariat, Augsburg 1922.)

HANS v. d. GABELENTZ: Fra Bartolommeo u. die Florentiner Renaissance. In 2 Bänden. Mit 64 Abbildg. in Lichtdruck. (Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig 1922.)

WILHELM R. VALENTINER: Georg Kolbe: Plastik und Zeichnung. Mit 64 Abbildungen. (Kurt Wolff-Verlag, München 1922.)

JULIUS KURTH: Der japanische Holzschnitt. Ein Abriß seiner Geschichte. Mit 88 Abbildungen und 3 Signaturentafeln. Dritte durchgesehene Auflage. (R. Piper & Co., Verlag, München 1922.)

VICTOR KURT HABICHT: Der Roland zu Bremen.

VICTOR KURT HABICHT: Die goldene Tafel der St. Michaeliskirche zu Lüneburg. Bd. I u. II der „Niedersächsischen Kunst in Einzeldarstellungen". (Herausgegeben von Ludwig Roselius und Prof. V. C. Habicht. (Angelsachsen-Verlag, Bremen 1922.)

WILHELM TISCHBEIN: Aus meinem Leben. Herausgeg. von Lothar Brieger. (Im Propyläen-Verlag, Berlin 1922,)

JUNGE KUNST: Bd. 25—32.

Bd. 25/26. Gustav Hartlaub: Vincent v. Gogh.
„ 27. H. Kolle: Henri Rousseau.
„ 28. F. M. Huebner: Lodewijk Schelfhout.
„ 29. E. Suermondt: Heinrich Nauen.
„ 30. H. von Wedderkop: Paul Cézanne.
„ 31. C. Einstein: M. Kisling.
„ 32. W. Cohen: August Macke.

(Sämtlich im Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1922.)

RICHARD HAMANN: Kunst und Kultur der Gegenwart. (Verlegt durch das kunstgeschichtliche Seminar in Marburg 1922.)

JULES ROMAINS: Le Fauconnier. Vingt-deux reproductions de peintures. (Bibliothèque du Hérisson, Librairie Edgar Malfère, Amiens.)

MARIANNE ZWEIG: Wiener Bürgermöbel aus Theresianischer und Josephinischer Zeit. Mit 100 Tafeln. Zweite vermehrte Aufl. (Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H., Wien 1922.)

FRIEDRICH MARKUS HUEBNER: Moderne Kunst in den holländischen Privatsammlungen. Mit 64 Abbildgn. (Bd. I der modernen Kunst in den Privatsammlungen Europas.) (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1922.)

AUGUST L. MAYER: Mittelalterliche Plastik in Spanien. Mit 40 Tafeln. (Delphin-Verlag, München 1922.)

ADOLF FEULNER: Das Residenzmuseum in München. (F. Bruckmann, A.-G., München 1922.)

RUDOLF OLDENBOURG: Peter Paul Rubens. Sammlung der von R. O. veröffentlichten oder zur Veröffentlichung vorbereiteten Abhandlungen über den Meister. Herausgegeben von Wilhelm v. Bode. Mit 131 Abbildungen. (Verlag von R. Oldenbourg & Co., München u. Berlin, 1922.)

1922, 7—9.
Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain a/Tegernsee, Post Rottach.
Verlag und Geschäftsstelle der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

Digitized by Google

ZUR HEIMAT DER BERLINER ENEIT-HANDSCHRIFT

Mit sieben Abbildungen auf zwei Tafeln in Lichtdruck und zwei Textabbildungen

Von ALBERT BOECKLER

„Diesen Codex fand ich auf meinen kaufmännischen Reisen im südlichen Deutschland im Jahre 1819 bei einem Manne, der ihn mit einem Wust alter Papiere und Bücher aus den in Bayern aufgehobenen Klöstern gekauft hatte

Hessen-Cassel 1822.

Carl Carvacchi."

So der Eintrag auf dem Rekto des zweiten, nachträglich — eben durch Carvacchi — vorgeklebten Papierschmutzblattes der Eneit-Handschrift, die jetzt als germ. fol. 282 in der Berliner Staatsbibliothek liegt. Weitere äußere Anhaltspunkte zur Lokalisierung des Codex fehlen. Um zu einer solchen zu gelangen, ist man also darauf angewiesen, nach stilistisch verwandten Miniaturen zu suchen und diese gegebenenfalls örtlich zu fixieren. Entsprechend der Provenienzangabe wird man dabei besonders bayerische Buchmalereien zu berücksichtigen haben.

Eine bibliographische Rekonstruktion der Handschrift[1]) sowie eine Beschreibung der Miniaturen muß einer monographischen Behandlung vorbehalten bleiben, ebenso eine Untersuchung über das Verhältnis des Illustrators zum Text[2]). Hier genügt es, Technik und Stil zu charakterisieren, um Kriterien für einen Vergleich mit anderen Denkmälern zu gewinnen.

Von einfachen, rechteckig gerahmten, blau, grün, hellgelb oder braunrot bemalten, in Mittelfeld und breiten Rahmen aufgeteilten Hintergründen heben sich Figuren und Gegenstände, mit brauner und roter Tinte gezeichnet, pergamentfarben ab. Farbige Ausmalung größerer Gewand- und Ausrüstungsstücke ist selten und meist durch entsprechende Angaben des Textes bedingt. Dagegen sind Einzelheiten wie Schild- und Helmzeichen, Fenster, kleine Teile der Gewandung, besonders Schuhe und Strümpfe regelmäßig mit schwarzer oder roter Tinte ausgefüllt und die Faltentiefen werden mit brauner oder roter Tinte gedeckt. Gold findet nur für kleine Gegenstände Verwendung, etwa für Zepter, Kronen, Zaumzeug, Pokale, Zinnen. Die wenigen obengenannten Farben werden in glatten Flächen dünn und gleichmäßig aufgetragen, und diese treten nicht unmittelbar nebeneinander, sondern sind stets durch pergamentfarbig ausgesparte Formen voneinander getrennt.

Die Miniaturen füllen die ganze Seite und stehen in einem schmalen ungemusterten Rahmen. Selten nimmt nur eine Szene die ganze Seite ein, vielmehr wird diese gewöhnlich in der Mitte durch einen Querstreifen von der Art der äußeren Umrahmung in zwei oblonge Bildfelder geteilt.

Das zunächst in die Augen fallende Charakteristikum der Miniaturen bietet der Gewandstil. Seine Wirkung beruht auf dem Kontrast zwischen Teilen, die sich eng an den Körper anschmiegen und wenig Innenzeichnung haben, und zwischen

(1) Die diesbezüglichen Feststellungen Otto Behaghels: Heinrichs v. Veldeke Eneide. Heilbronn 1882, S. I bedürfen bezüglich der jetzigen Lagen 1 und 5 einiger Berichtigungen.

(2) Beides findet man in der feinsinnigen, während der Drucklegung dieses Aufsatzes erschienenen Arbeit von Marg. Hudig-Frey: Die älteste Illustration der Eneide des Heinr. v. Veldeke, Straßburg, Heitz 1921. Ich werde das Buch demnächst in der Kunstchronik besprechen. Immer noch von Wert bleibt die Abhandlung von Franz Kugler: Die Bilderhandschrift der Eneit, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 12. Jahrhunderts, Berlin 1834.

Digitized by Google

reich gefalteten, meist lebhaft bewegten Stoffmassen, deren rot oder braun ausgefüllte Faltentäler jene hellbeleuchteten anliegenden Partien kräftig hervortreten lassen. Die unruhige wellige Bewegung des Gewandes in Verbindung mit sehr fester Linienführung sowie das Bestreben, den Körper plastisch zur Erscheinung zu bringen, erlauben die Datierung der Handschrift auf Anfang saec. 13. Sie finden in anderen Handschriften dieser Zeit ihre Analogien, z. B. in dem in Weingarten entstandenen Codex Nr. 37 in Holkham Hall[1]) oder in der Münchener Handschrift Clm 4510 aus Benediktbeuren. — Der Eneit eigentümlich aber ist die Verbindung der lebendigen Gewandbewegung mit der leichten Übersichtlichkeit der einzelnen Faltenzüge. Diese werden sorgfältig, wie glatt geplättet nebeneinander gereiht, Einknickungen der einzelnen Falten sind selten, die romanische Aufteilung in festgeschlossene Flächen tritt noch deutlich hervor[2]).

Dabei sind die wesentlich zur Verwendung gelangenden Schemata der Gewandzeichnung ebenso eigentümlich, als ihre Anzahl gering ist:

Scharfe ineinandergreifende Winkel fungieren als Schüsselfalten (Abb. II 2). Schmale nebeneinander gelegte Bänder charakterisieren das Zusammenschieben des Stoffes, s. Abb. I 2 (Ärmel der Dido).

In schlängelnden Windungen sich zusammenlegende einzelne schmale Stoffwülste stellen ein blusiges Überhängen des Gewandes über den Gürtel dar (Abb. I 2 oder besser Lavinia, S. 52)[3]).

Dazu kommen lange, schmale, teils grade herabhängende, teils auch seitlich flatternde, bisweilen den Körper überschneidende Tütenfalten, meist durch einen feinen Mittelstrich der Länge nach geteilt. An den Seiten treten sie oft zu ganzen Büscheln zusammen (Abb. I 2 und 4).

An Stellen, an denen das Gewand anliegt, bilden sich gern festgeschlossene, weiß stehen bleibende, meist ovale Formen (Abb. I 2), an Schenkeln und Armen oft auch steile, sichelförmige Falten.

Zu dieser Art der Gewandzeichnung bietet nun die Handschrift Clm 3901 der Münchener Staatsbibliothek die nächste Parallele. Es ist eine Bibel größten Formates (71 : 48 cm). Ihre Ausstattung beschränkt sich auf teils figurengeschmückte, teils nur mit krausem Rankenwerk und etlichen Tieren verzierte Initialen. Diese sind in der Hauptsache von einem Miniator gemalt. Nur die Zierbuchstaben fol. 213 und 215—232 stammen von einem weniger fortgeschrittenen, aber gleichzeitig mit jenem arbeitenden Künstler derselben Schule, und die wenigen sehr schlechten Initialen fol. 233 und 234 fordern keine Beachtung[4]).

Hier interessieren nur die Initialen des erstgenannten Miniators, denn sie zeigen

(1) Vgl. Léon Dorez: Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester à Holkham Hall. Norfolk, Tafel 12—21 und S. 7. Man wird diese unter Abt Berthold (1200—1231) entstandene Handschrift in den Anfang der Regierungszeit dieses Abtes setzen, da der stilistische Fortschritt gegenüber den aller Wahrscheinlichkeit nach noch unter Abt Meingoz (1188—1200) gemalten Heinricus-Missale (Dorez, l. c. S. 11/12) nur gering ist.

(2) Dieses Prinzip flächenhafter Nebeneinanderreihung macht sich auch geltend in der Art, wie die Figuren aus einzelnen Schematen zusammengesetzt werden. Man beachte etwa, wie die Konturen der Beine zusammenhängend durchgeführt und dann die seitlichen Falten unorganisch angefügt werden, oder wie die Mantelborten die bewegten Stoffe faltenlos durchschneiden (Abb. I 4).

(3) Es werden hier immer die oben auf der Seite angebrachten Seitenzahlen der Berliner Handschrift benützt.

(4) Zu Anfang der Bibel findet sich ein riesiges E in Deckfarben, Gold und Silber. Entsprechend der anderen Technik sind die Formen hier etwas vereinfacht, man erkennt aber doch die Hand des Miniators 1.

Digitized by Google

dieselben Farben und die gleiche Technik wie die Eneit. Wir finden die Faltentäler ebenfalls mit Farbe gedeckt, finden auch dieselbe Behandlung der Hintergründe sowie das anderswo seltene charakteristische Braunrot der Berliner Handschrift. Nur das helle Gelb fehlt, und statt der braunen wird in Clm 3901 lilafarbige Tinte verwendet. Der Miniator der Folien 213 und 215—232 dagegen zeichnet ebenfalls mit roter und brauner Farbe wie derjenige der Eneit.

Hierzu treten formale Übereinstimmungen. Die unruhig und lebendig bewegte Gewandung setzt sich in Clm 3901 aus den nämlichen Motiven und nur aus diesen zusammen, wie in der Berliner Eneit. Die Abb. 11 und 2 zeigen dieselbe Wiedergabe der weiten Frauenärmel durch schmale Faltenbänder mit feinem Mittelstrich. Man findet ferner dieselbe Faltenzeichnung an den Unterschenkeln sitzender langgewandeter Personen, desgleichen bei dem toten Moses Abb. 15 und etlichen anderen Figuren in Clm 3901 das Herausheben eines geschlossenen Ovals am Oberschenkel in derselben Art, wie bei dem Truchseß ganz links auf Seite 17 und sonst oft in der Eneit.

Das blusige Überhängen des Kleides über den Gürtel (Abb. 15 und noch deutlicher das L zu Numeri in Clm 3901) sowie Art und Verwendung der Tütenfalten mit feinem Mittelstrich und die Darstellung der Schüsselfalten (schreibender Hieronymus in Clm 3901) stimmen ebenfalls mit den Miniaturen der Berliner Handschrift überein.

Schließlich mögen die Abbildungen 14 und 5 zeigen, wie gleichartig die Gewandung hier und dort auch im Gesamteindruck ist.

Hierzu kommt noch die gleiche Zeichnung des Haares. Es liegt meistens am Scheitel glatt an, bauscht sich am Hinterkopf und an den Seiten, und die Innenzeichnung in parallelen Strichen läßt den Scheitel frei. An den Enden der langen Strähnen von Haupthaar und Bart befinden sich oft kleine krause Locken.

Sehr deutlich ferner ist die Übereinstimmung der Hände hier und dort: An viel zu schmalem, stengelartig dünnem Gelenk eine breite, flache und knochenlose Hand mit langen, an der Spitze oft etwas aufgebogenen Fingern[1]).

Nun bietet zwar auch Clm 3901 keine äußeren Anhaltspunkte zur Lokalisierung[2]), aber nach dem Stil der Ausstattung kann kein Zweifel bestehen, daß die Miniatoren dem Regensburg-Prüfeninger Kunstkreis angehören. Das beweist ein Vergleich der Rankeninitialen von Hand 1 mit denen von Clm 14049, einer Handschrift der Münchener Staatsbibliothek, die nach dem Eintrag des Schreibers unter Abt Pernger (1177—1201) in Prüfening entstanden ist (vgl. die Abb. 11 und 3).

Die Initialen von Clm 14049 und 3901 repräsentieren die Regensburg-Prüfeninger Ornamentik, wie wir sie etwa durch die Handschriften Clm 13002, 14047 und 14048 in München kennen, nur auf einer späteren Entwicklungsstufe. Ebenso lassen sich Gesten, Gewandung, Gesichts- und Körperbildung der Figuren ohne Schwierigkeit dem Kreis der Regensburg-Prüfeninger Malschule einordnen[3]).

(1) Die Handgelenke sind im allgemeinen, abgesehen von dem linken der Judith, in Clm 3901 nicht so schmal wie in der Eneit. Wir werden aber hierfür schlagendere Analogien in anderen, an Clm 3901 anzureihenden Monumenten finden.

(2) Die Provenienz aus der Regensburger Stadtbibliothek besagt ebensowenig als der erst später — Mitte saec. XIII — hinzugefügte Eintrag fol. II: Anno incarnationis domini 1241, XVIII. Kal. Sept. in die sanctae Mariae assumptionis dominus Hanricus protonotarius illustris ducis Bavarorum hunc librum contulit ecclesiae sanctae Mariae Augustensis hac intentione, ut eius memoria apud canonicos de cetero habeatur.

(3) Es ist nicht möglich, Unterschiede zwischen den Miniaturen und Initialen, die in Prüfening ent-

Digitized by Google

Die Einreihung von Clm 3901 in die Regensburg-Prüfeninger Schule ergibt zunächst eine ungefähre Datierung dieses Codex auf die neunziger Jahre saec. 12 oder Anfang saec. 13; denn der stark bewegte manierierte Stil wie ihn Clm 3901 zeigt, läßt sich nach meiner Kenntnis der Denkmäler vor 1190 nicht nachweisen, und andrerseits ist die stilistische Parallele Clm 14049 in der Zeit zwischen 1147 bis 1201 entstanden.

Vor allem aber gewinnt man nun durch die Lokalisierung von Clm 3901 neues Vergleichsmaterial für die Eneit und bekommt die Möglichkeit, sie der Gesamtheit der Regensburg-Prüfeninger Schule gegenüberzustellen, deren Eigentümlichkeiten eventuell in ihr aufzuzeigen und so den Beweis ihrer Entstehung in diesem Kunstkreis zu erhärten.

Die Federzeichnung, die man in der Eneit trifft, ist die bevorzugte Technik der Regensburg-Prüfeninger Miniatoren. Gewöhnlich stehen die Figuren zwar auf dem Pergamentgrund; die Einzelblätter K 588—521 der Münchener graphischen Sammlung[2]) zeigen aber, daß es schon vor der Anfertigung von Clm 3901 in der genannten Malschule üblich war, die Hintergründe in Mittelfeld und Rahmen aufzuteilen und blau und grün zu bemalen, während die Figuren pergamentfarbig stehen bleiben. Die braunroten Hintergründe findet man auch in der Münchener Handschrift Clm 13002, desgleichen die Verwendung hellgelber Farbe. Allen Regensburg-Prüfeninger Miniaturen ist nun eine besondere Kompositionsweise eigen: Die einzelnen Teile des Bildes werden sauber, aber etwas eintönig und langweilig nebeneinander aufgebaut. Ein überzeugendes, energisches Ineinandergreifen der Personen zu einer Handlung fehlt gewöhnlich, die Figuren wirken oft isoliert. Es herrscht eine ausgesprochene Vorliebe für ruhige Flächen und damit zusammenhängend die Tendenz, die Linie der Vertikale und Horizontale anzunähern. Dies äußert sich ebenso in der häufigen Zusammenfassung mehrerer Personen zu einfach begrenzten, festgeschlossenen Komplexen, wie in den ruhigen Umrissen von Architektur und Landschaft.

In diese etwas gleichförmige reliefmäßige Anordnung wird im wesentlichen eine Gliederung nur gebracht durch die Verschiedenheit des Volumens der einzelnen sparsam bewegten einfachen Formen und ihre Distanzierung. Mit Vorliebe werden einander zwei verschieden große, in sich geschlossene Massen gegenübergestellt; zwischen ihnen bleibt ein mehr oder weniger breiter Zwischenraum stehen, und dieser trägt wesentlich dazu bei, die Handlung zu verdeutlichen. Da, wo der Miniator aus irgendwelchen Gründen auf solche klärenden Zäsuren verzichtet, wird die Erzählung oft schwer verständlich, vgl. Nr. 2631 der Teufelschen Photographiensammlung oder Teufel Nr. 2630. Die Flächenfüllung ist auffallend ungleichmäßig.

Am deutlichsten werden diese Regensburg-Prüfeninger Eigenheiten durch einen Vergleich der Schöpfungsbilder in der Gebhard-Bibel in Admont mit denen von

standen sind, und denen der sicher in Regensburg selbst gemalten Handschriften festzulegen. Diese Schule, zu der wiederum in Regensburg selbst sowohl Obermünster als St. Emmeran zu rechnen sind, scheint ihre Kreise ziemlich weit gezogen zu haben, so daß sich obiger Sammelname rechtfertigt.
(1) Eine Zusammenstellung derselben hoffe ich an anderer Stelle zu geben. Damrich: Die Regensburger Buchmalerei saec. 12 (Münchener Dissertation 1902) bringt das Material nicht vollständig und gibt kein Bild von der künstlerischen Entwicklung, ist aber wegen der Aufzählung und inhaltlichen Erklärung der wichtigsten Regensburg-Prüfeninger Miniaturen zu berücksichtigen. — Riehl „Bayerns Donautal", bringt kaum Neues. Weitere Literatur zur Regensburg-Prüfeninger Malerei im Index bei Clemen: Die Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden.
(2) Den Hinweis darauf verdanke ich Frl. Dr. Kahn-Frankfurt a/M.

Digitized by Google

Abb. 1. Clm 3901.

Abb. 2. Eneit.

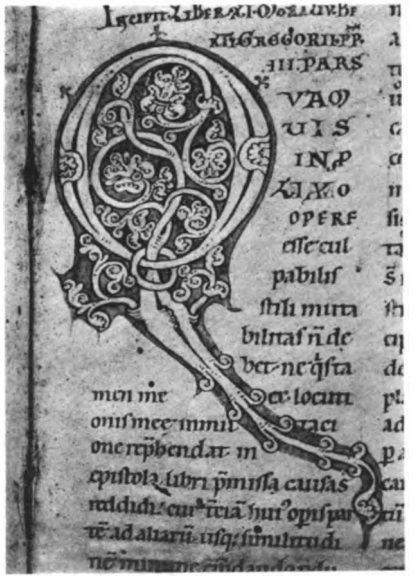


Abb. 3. Clm 14049.

Abb. 4. Eneit.

Abb. 5. Clm. 3901.

Zu: Albert Boeckler, Zur Heimat der Berliner Eneit Handschrift.

Digitized by Google

Digitized by Google

Clm 14399 (Swarzenski: Salzburger Buchmalerei, Abb. 91 und Teufel Nr. 2445). Diese beiden Darstellungen stehen in engster Beziehung zueinander, wie Swarzenski zuerst beobachtet hat[1]). In Clm 14399 gegenüber den Miniaturen der Gebhards-Bibel eine offenbare Verarmung an Bewegungsmotiven, Annäherung an die Vertikale. Die Handlung wird kraftlos; die einzelnen Figuren sind ohne stärkere Überschneidungen nebeneinander gestellt; große Flächen des Bildfeldes bleiben undekoriert.

In früheren und späteren Werken der Salzburger Miniatoren findet man diese Eigentümlichkeiten ebensowenig als sonst in Bayern, Schwaben oder Sachsen; ausgenommen bleiben die Miniaturen der Theophilus- und Abtissin-Legende und die apokalyptischen Darstellungen im Scheyerner Matutinalbuch in München, auf die unten deswegen noch kurz zurückzukommen sein wird.

Die obige Formulierung der Kompositionsprinzipien in Regensburg-Prüfeninger Miniaturen läßt sich nun ohne weiteres anwenden bei einer Analyse der Eneit.

Es finden sich sogar einige der in der Berliner Handschrift verwendeten Kompositionstypen[2]) ganz entsprechend in gesicherten Regensburg-Prüfeninger Miniaturen, z. B. der für Mitteilungen an eine größere Anzahl von Personen übliche Typus (vgl. Teufel 2619 unten und Eneit, S. 12 oben). Die Ankunft des Aeneas und der Sibylle bei den Selbstmördern ist nach demselben Schema komponiert wie in der Münchener Handschrift Clm 13074 die Ankunft des Apostels Thomas und seines Begleiters am Schiff. Ferner ist der Tod der Camille, S. 35, ganz ähnlich dargestellt wie die Ermordung des Apostels Thomas in der eben genannten Münchener Handschrift.

Besonders wichtig aber wird die Übereinstimmung da, wo sie nur durch ein Abweichen des Eneit-Illustrators vom Text erreicht wird. Auf S. 37 oben nämlich soll die Klage des Turnus an der Bahre der Camille dargestellt werden, bevor die Leiche nach Volkâne gebracht wird. (Behaghel 9283—9353.) Statt dessen bietet der Maler eine Grablegung mit klagender Mittelfigur ganz entsprechend der Bestattung des heil. Andreas in Clm 13074 (Teufel 2622). Er übernimmt also offensichtlich einen fertigen Typus. Dabei stimmt sogar die eigenartige Faltenbildung des Leichentuches überein.

Da aber, wo keine solchen direkten Übereinstimmungen sich feststellen lassen, sind doch die Gebärden, die lässige Art des Zugreifens oder Festhaltens dieselben. Die Arme werden ganz dicht an den Leib genommen, so daß die Hände oft vor den Körper zu liegen kommen. Besonders häufig greift der Unterarm von hinten nach vorn über den Leib herüber, die Hand faßt in den Gürtel oder wird glatt vor die Brust gelegt, auch die redend erhobene Hand wird gern dicht vor der Brust gehalten. Bisweilen sind beide Hände vor dem Leib übereinander gelegt.

Auch für die Gesichtstypen und für die Formen der Hände bieten die vor Clm 3901 entstandenen Miniaturen der Regensburg-Prüfeninger Schule sehr nahe Analogien zur Eneit (vgl. Abb. II 1 und 2, z. B. Rahab und Aeneas).

(1) l. c., S. 73, Anm. 5.

(2) Wie die Gewandung, so lassen sich auch die Kompositionen der Berliner Handschrift, soweit sie nicht seltene und ungewöhnliche Vorgänge illustrieren, auf wenige, nur immer wieder leicht abgewandelte und im Verhältnis zum Rahmen verschobene Typen zurückführen: Die Gastmähler sind ebenso alle nach einem Schema dargestellt (S. 17 oben, 56 unten, 170 unten) wie das Betreten oder Verlassen eines Raumes durch eine Person (S. 3 oben, 42 oben, 45 oben, 55 unten, 133 unten) oder wie Zwiegespräche, Zweikämpfe zu Fuß und zu Pferd, ruhende Helden im Zelt, Bestattunge- und Klageszenen usw.

Digitized by Google

Ich verzichte darauf, den Vergleich zwischen Eneit und gesicherten Regensburg-Prüfeninger Miniaturen in allen Einzelheiten durchzuführen und greife nur noch einige besonders deutliche Übereinstimmungen heraus.

Auffallend sind in der Berliner Handschrift die sehr langen, übermäßig dünnen Beine, die winzigen Füße[1]) und die Beinstellungen. Bei stehenden Figuren sind die Knie meist durchgedrückt, Stand- und Spielbein selten und dann kaum merklich differenziert, vielmehr beide Füße gleichmäßig und sehr dicht nebeneinander gesetzt. Die Figuren wirken dadurch steif und unfest. Der schwere Oberkörper scheint die viel zu schwachen, leblos im Hüftgelenk hängenden Beine umzureißen (siehe z. B. S. 129 oben). Auch auf das Schreitmotiv erstrecken sich die genannten Eigenheiten der Formgebung, und hier ist die gliederpuppenartige Bildung besonders deutlich.

Daneben, besonders wenn der Rock die Beine frei läßt, eine andere Art des Ausschreitens mit gleichmäßig geknickten wie entgleitenden Beinen, z. B. S. 66 oben.

Bei starker rechtwinkliger Beugung des Knies, etwa bei dem aus Charons Nachen aussteigenden Aeneas hängt der dünne Unterschenkel an dem viel zu starken, ein fast geschlossenes Oval bildenden Oberschenkel.

Liegende und umsinkende Personen strecken die Beine steif und gleichmäßig nebeneinander gelegt von sich (Pallas, S. 105 und 106). — Alle diese Eigentümlichkeiten der Stellung, die äußerst dünnen Schenkel und die unnatürlich kleinen Füße finden sich ganz entsprechend in Regensburg-Prüfeninger Miniaturen, vgl. z. B. die Darstellung der fünf Könige in der Höhle (Josua X, 22) in Clm 14159 (Abb. II 1) mit Aeneas auf Abb. II 2.

Von den Besonderheiten des Kostüms, an denen die Eneit ja sehr reich ist[2]), wären zunächst die Formen der Kronen als lokale Eigentümlichkeit zu bezeichnen. Sie entsprechen den in Regensburg-Prüfeninger Handschriften vorkommenden Kronen, nur haben sie statt der geschweiften oder spitzwinkligen unteren Abschlüsse eine gerade Kante. Auch das Kopftuch der Frauen, das der Text Gebende nennt, ist kennzeichnend. Es wird so geschlungen, daß über den Vorderkopf ein schmales Band läuft, welches bei Dreiviertelansicht über der Stirn einen spitzen Winkel bildet, bei Darstellung von vorn dagegen in flacher Kurve den Kopf überquert. Schließlich sei, abgesehen von der wieder mit Regensburg-Prüfeninger Malereien übereinstimmenden Form der Szepter, hingewiesen auf die seltsame Art, wie der Frauenmantel über den Kopf gezogen und von einer Krone oder auch vom Mantel-

(1) Sind die Füße nackt und nicht beschuht, so werden sie breiter gebildet, damit die Zehen eingezeichnet werden können (vgl. dieselbe Beobachtung bei Damrich: Regensburger Buchmalerei, S. 15, drittletzter Absatz).

2) Die schalartig umgeschlagenen schmalen Tücher, wie sie Aeneas, Turnus und auch einige andere Männer tragen, lassen sich nur aus einer archäologisierenden Absicht des Miniators erklären, der durch dieses bei Antiken sehr häufige Gewandstück seine Figuren als „antikisch" kennzeichnen wollte. Dabei braucht man nicht an eine direkte Bekanntschaft mit antiken Monumenten zu denken, denn diese Tücher dienen in der mittelalterlichen Kunst häufig dazu, eine Person „antik" zu bekleiden; wir finden sie z. B. bei heidnischen Götterbildern (vgl. Amelli: Encyclopädie des Rhabanus Maurus, Taf. 102) und ebenso in Terenz-Illustrationen (Codices graeci et latini photographice depicti VIII, Taf. 10, 11, 35 und oft). Andere Seltsamkeiten der Tracht sind durch den Text vorgeschrieben. So die Bänder, die Camille und ihr Gefolge um Helm und Stirn gewunden tragen und welche seidene Schleier vorstellen (Behaghel 8817—23). Diese dienen ebenso wie die bisweilen vorkommenden langen Frauenärmel des Waffenrockes dazu, die Amazonen, die ja Männerkleidung tragen, aus der Menge der Krieger herauszuheben.

Digitized by Google

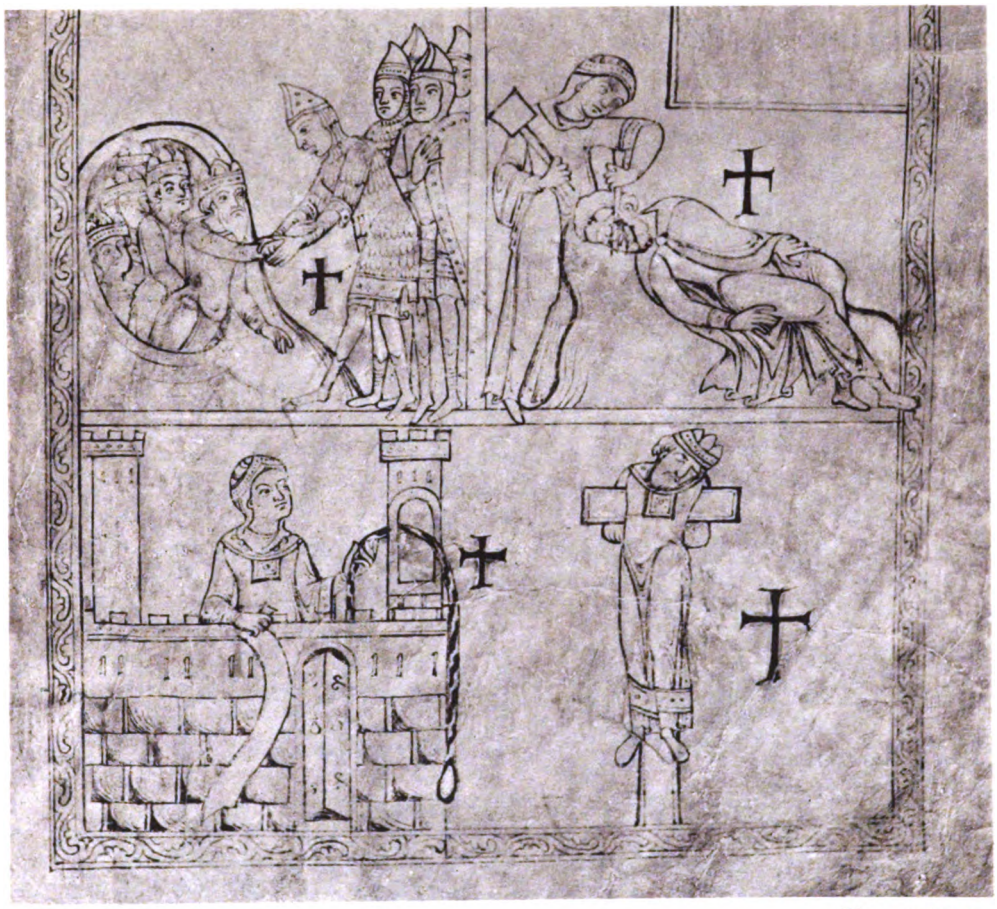


Abb. 6. Clm. 14095.

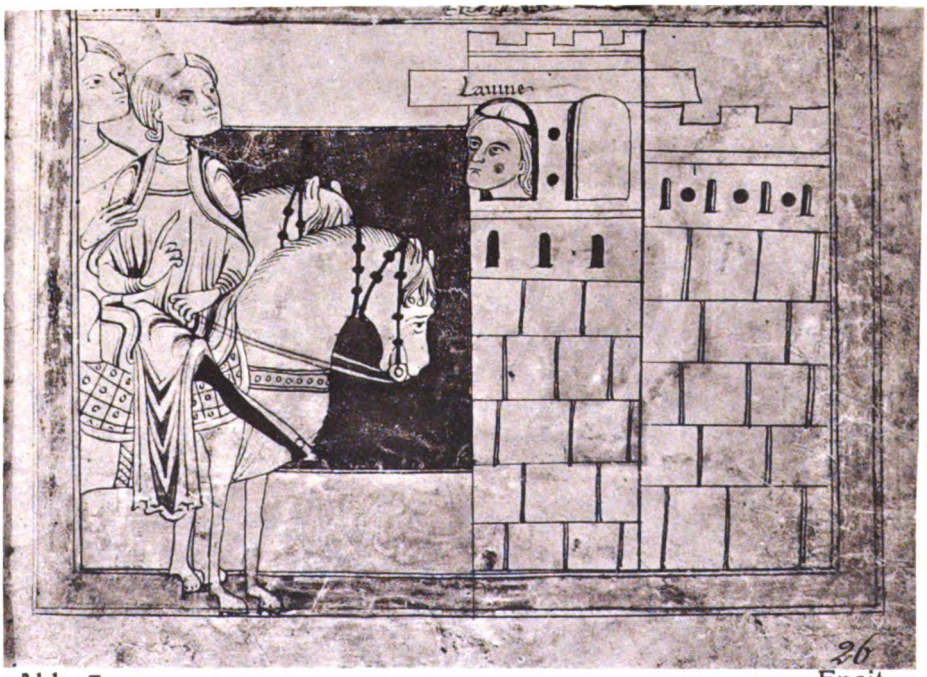


Abb. 7. Eneit.

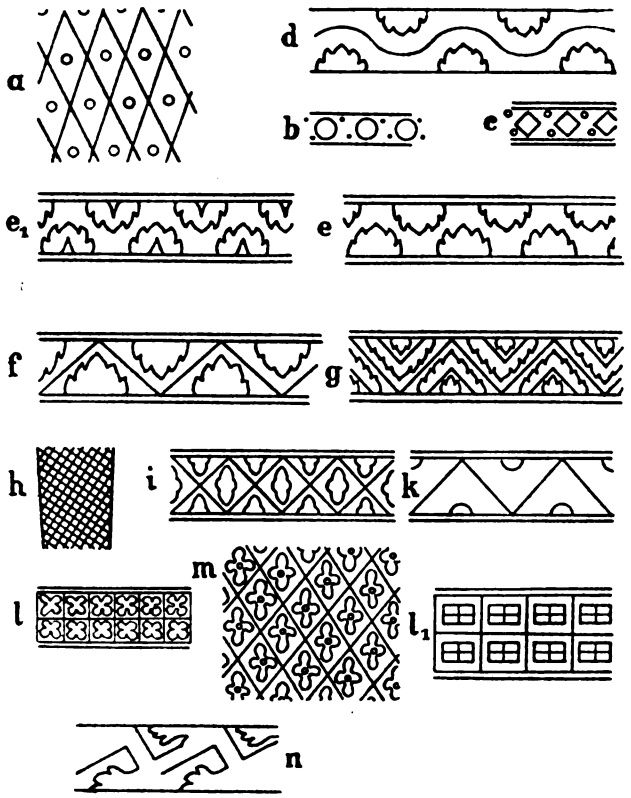
Digitized by Google

Zu Albert Boeckler, Zur Heimat der Berliner Eneit Handschrift.

Digitized by Google

band, das Stirn oder Scheitel überquert, festgehalten wird (Ruth in Clm 3901 und Eneit, S. 21 oben[1]). Es ist mir bisher nicht gelungen, diese Besonderheit in anderen Denkmälern der Zeit festzustellen, abgesehen von dem Theophilus-Zyklus in Clm 17401, also immerhin möglich, daß sie als Schuleigentümlichkeit anzusprechen ist.

Die Architekturen der Eneit ferner zeichnen sich durch ihre oft nahezu aufrißartige Einfachheit aus. Die aus Hausteinen[2]) regelmäßig in horizontalen Lagen gefügten Mauern haben fast immer ein durch kleine runde oder sehr schmale rundbogige Fenster ausgezeichnetes Simsgeschoß, über dem ein einfacher Zinnenkranz



Ornamente aus gesicherten Regensburg-Prüfeninger Miniaturen.

den Abschluß bildet. Auch die rechteckigen Türme, ebenfalls ohne Andeutung der dritten Dimension, aus demselben Mauerwerk und mit demselben Zinnenkranz, zeigen oft auch ein Fenstergeschoß. Eigenartig sind die sehr großen Rundbogenfenster, die meist die ganze Breite des Turmes beanspruchen. Die Übereinstim-

(1) Hier sind erst später aus den rot gezeichneten Mantelbändern der Begleiterinnen der Dido durch Überzeichnung mit brauner Tinte schmale Reifen gemacht worden. In der Berliner Handschrift wird der Mantel nur bei offiziellen Gelegenheiten so über den Kopf gezogen, bei denen eine gewisse Reserve gewahrt werden soll.

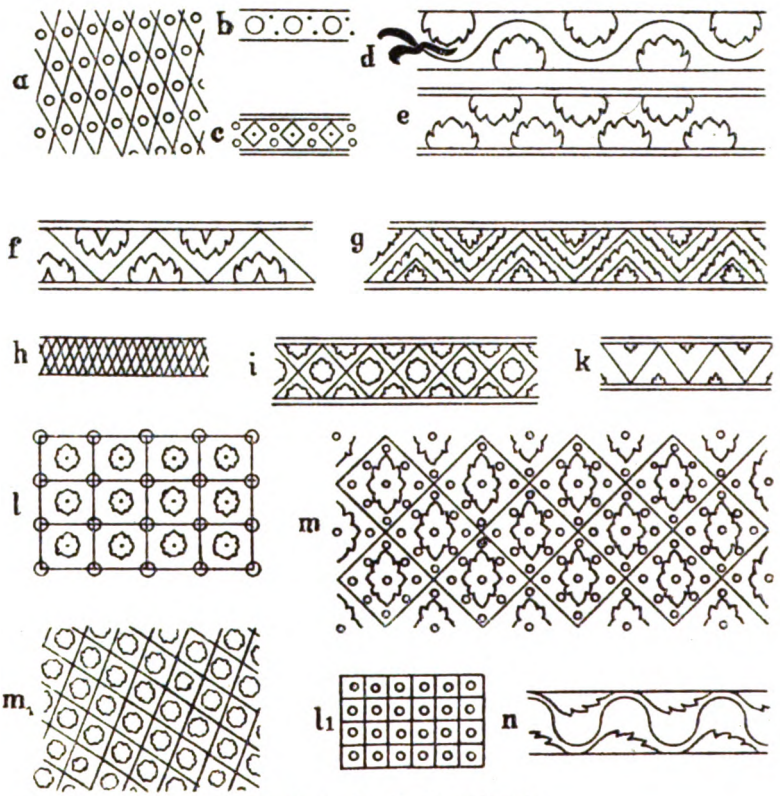
(2) Die Schattierung der Bausteine auf Abb. II 1 ist in gesicherten Regensburg-Prüfeninger Sachen nicht die Regel.

Digitized by Google

mung dieser Bauten mit gesicherten Prüfeninger Denkmälern zeigen die Abbildungen II 1 und 2[3]).

Auch die Darstellung der Tiere und das Landschaftliche passen gut zu der Einreihung der Eneit in die Regensburg-Prüfeninger Schule und die Ornamentik, die bei der Lokalisierung mittelalterlicher Handschriften von ausschlaggebender Bedeutung ist, bestätigt sie.

Leider enthält die Eneit keine einzige ornamentierte Initiale. Aber infolge der häufigen Verwendung gemusterter Stoffe bekommen wir doch eine Auswahl an



Ornamente der Berliner Eneit.

Ornamenten, die, selbst wenn Clm 3901 nicht erhalten wäre, ausreichte, die Eneit dem genannten Kunstkreis einzuordnen, siehe Abb. 8 und 9; dabei ist der kritzelige Charakter dieser an sich sehr einfachen Muster Stilprinzip und lokale Eigentümlichkeit.

Man wird nach alledem an der Lokalisierung der Eneit nach Regensburg-Prüfening festhalten, denn eine gemeinsame Beziehung zu Salzburg kann die Übereinstimmungen der Berliner Handschrift mit Regensburg-Prüfeninger Malereien nicht erklären. Erstlich ist das Ornament der Regensburg-Prüfeninger Handschriften

(3) Die anderen Architekturformen der Berliner Handschrift sind teils als allgemein üblich, teils als bayerisch zu bezeichnen, finden sich aber auch in Regensburg-Prüfening und zeigen alle die in dieser Schule übliche Zweidimensionalität und wenig dekorierte Großflächigkeit.

Digitized by Google

und der Eneit erheblich von der Salzburger Ornamentik verschieden, ferner ist die Abwandlung der von Salzburg her übernommenen Formen dieselbe in den Berliner und den übrigen Regensburg-Prüfeninger Miniaturen, und schließlich findet man in der Eneit nur die verhältnismäßig wenigen Salzburgischen Formen, die auch Prüfening übernommen hat, keine einzige der vielen übrigen. Und wenn die Scheyerner Theophilus-Legende, sowie die zugehörigen apokalyptischen und Äbtissin-Darstellungen viele Berührungspunkte mit der Eneit haben, so erklärt sich das aus einer starken Abhängigkeit des Scheyerner Miniators von der Prüfeninger Kunst[1]).

Leider gibt die Lokalisierung der Eneit keinen Anhaltspunkt zur genaueren Datierung derselben, denn die später aus derselben Schule hervorgegangene Wiener Handschrift 12600, die in ihren Miniaturen schon den eckigen Stil zeigt, läßt sich nicht genauer zeitlich fixieren, so daß uns eine untere Zeitgrenze für die Eneit-Illustrationen fehlt. Man muß sich also vorläufig mit ihrer Datierung auf Anfang saec. 13 begnügen.

(1) Man kann an diesem Abhängigkeitsverhältnis nicht zweifeln, wenn man etwa die Abbildung 2 bei Damrich: ein Künstlerdreiblatt des 13. Jahrhunderts, Straßburg, Heitz 1904, mit Abbildung 245 in Swarzenskis Salzburger Buchmalerei zusammenhält oder die Ähnlichkeit der einen Art von Initialen des Scheyerner Matutinalbuches mit Prüfeninger Initialen beachtet. Die Beziehungen zwischen Prüfening und Scheyern sind ja auch dadurch gesichert, daß die Münchener Handschrift Clm 17403 die in letzterem Kloster gefertigte Kopie des in Prüfening entstandenen Codex Clm 13002 ist.

Digitized by Google

KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER. XI.

1. EINE NEUE VISCHERPLATTE IN DER KATHEDRALE ZU KRAKAU

Mit zwei Abbildungen in Lichtdruck

Von GEORG v. KIESZKOWSKI[1])

Die ungefähr aus der Zeit 1503—1515 stammenden Vischerschen Grabplatten in Krakau: die des Kardinal Friedrich († 1503) samt der dazu gehörigen Relief-Tafel (1510) der Vorderseite und Peter Kmita's († 1505) in der Domkirche, ferner jene der beiden Salomons in der Marienkirche, schließlich die nach dem Entwurfe des Veit Stoß ausgeführte Callimachus-Erztafel in der Dominikanerkirche gehören unstreitig zu den künstlerisch bedeutendsten Werken Peter Vischers. Eine spätere Arbeit als die erwähnten Platten ist, wie Daun (P. Vischer u. A. Krafft, Knackfuß-Mon. 1905) mit Recht bemerkt hat, die „bisher unerwähnte und ohne Inschrift erhaltene Bronzetafel eines Kardinals[2]) (in Halbfigur, abgeb. Fig. 17) in der Domkirche. An die früheste Krakauer Erztafel (des Kardinals Friedrich, † 1503) reiht sich hingegen jenes Werk der Vischerschen Gießhütte in der Kathedrale zu Krakau, das ich in meinem Buche „Kanzler Christoph Szydlowiecki" als Grabplatte des Domherrn Paul Szydlowiecki († 1506) publiziert habe. Den ausländischen, insbesondere den deutschen Forschern ist diese Erztafel entgangen[3]) — und so will ich hier eine freie Bearbeitung des in Betracht kommenden polnischen Textes meines Buches geben.

Die Erztafel galt bis in die letzten Zeiten als verschollen. Nur die Inschrift, mit der sie versehen war, haben uns polnische Schriftsteller des 16., 17. und 19. Jahrhunderts überliefert. Sie lautete:

Paulo de Schidloviec, Praeposito Posnanien. Custodi Cracovien. Secretario Regio, Virtute, Doctrina, Ingenio Generisque Nobilitate Insigni, Christopherus et Nicolaus

(1) Die folgenden Beiträge wurden mir von dem Verfasser, dem Krakauer Universitätsdozenten und Leiter der Graphischen Universitäts-Sammlung übersandt mit dem Anheimgeben, sie für deutsche Leser nötigenfalls zu ändern und zu kürzen. Ich habe von diesem Rechte Gebrauch machen müssen, weil der Verfasser vieles Genealogische erörterte, was für den deutschen Kunsthistoriker nicht in Betracht kam. Auch habe ich mir erlaubt, seine Beweisführung umzuschreiben, und die Abbildung der meisterhaften Lubranskiplatte beizufügen. — Dem ersten Aufsatze ging ursprünglich ein anderer voraus, welcher eine in Galizien angeblich entdeckte Glocke Peter Vischers behandelte. Kurz vor der Drucklegung teilte mir jedoch der Verfasser mit, daß die ganze, sehr detaillierte Nachricht auf Schwindel beruhe. Aus diesem früheren Aufsatze habe ich daher nur den kleinen Absatz über ein bisher unbekanntes Bronzegitter des Hans Vischer für eine Krakauer Domkapelle übernommen. Meines Wissens ist diese Nachricht völlig unbekannt. Das Gitter ist verloren gegangen, während von dem anderen berühmteren Gitter der Fuggerkapelle kürzlich namhafte Teile in Frankreich wieder aufgetaucht sind. Ich komme demnächst darauf zurück. Stierling.

(2) Soll wohl heißen: eines Domherrn. Denn abgesehen von der herkömmlichen Kanonikus-Tracht (wie sie ja auch auf der von Daun, auf derselben Seite seines zit. Buches, Fig. 18 veröffentlichten Tafel des Domherrn Johann von Heringen im Kreuzgange des Erfurter Domes zu sehen ist), hatte Polen in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts, in welche Zeit die erstgenannte Erztafel gehört, überhaupt keinen Kardinal und auch für einen fremden Purpuraten wurde damals, in Polen, keine Grabplatte errichtet.

(3) Wohl aus dem Grunde, weil sie verdeckt war. Durch Jahre nämlich, als noch die Tafel in den Steinboden der Domkirche, vor der in ihrer Mitte freistehenden Kapelle des St. Stanislaus-Bischof, eingelassen war, war sie stets mit einem Teppich zugedeckt. Erst anläßlich der letzten Restaurierung der Kathedrale vor etwa 20 Jahren wurde sie gehoben und an der inneren Wand des rechten Seitenschiffes, unweit des Südeinganges, befestigt.

Digitized by Google

Fratri Carissimo Ac Bene Merenti Posuerunt. Obiit (Auriaci = Herzogenaurach bei Nürnberg) Annum agens 26, Magno Hominum Post Se Desiderio Relicto, Anno 1506, Die 20 Junii.

Sucht man nun in der Krakauer Domkirche die mit der obigen Inschrift versehene Grabplatte Paul Szydłowieckis, so findet man sie freilich nicht. Dennoch ist sie erhalten geblieben und zwar, wie ich tief überzeugt bin, in der Reliefplatte „eines näher nicht bekannten Domherrn", die bis zur Zeit der letzten Restaurierung der Kathedrale (vor etwa 20 Jahren), in das Paviment, unmittelbar vor der in der Mitte des Hauptschiffes freistehenden St. Stanislaus-Kapelle eingelassen war und sodann an der inneren Wand des rechten Seitenschiffes, unweit des Südportales, befestigt wurde.

Nun, abgesehen davon, daß die Erztafel einen Domherrn oder einen Prälaten darstellt, Paul Szydlowiecki aber eben ein Prälat (Kustos) des Krakauer Domkapitels gewesen, sprechen für meine obige Hypothese folgende Momente:

a) Der — heraldisch — rechts in der unteren Ecke angebrachte Schild mit dem Wappen Odrowąż[1]) deutet darauf hin, daß der Vater des auf der Platte Dargestellten sich eben dieses Wappens bediente; das — heraldisch — linksseitige, ebenfalls in der unteren Ecke sichtbare Schild mit dem Wappen Labedu (Schwan) weist wieder auf die Mutter des Dargestellten hin. Und da wir wissen, daß der Vater des Domherrn Paul, Stanislaus Szydłowiecki, tatsächlich das erstere, seine Mutter, Sophie von Goździków und Pleszów aber das zweite Wappen führten, so paßt die Figur des Dargestellten vortrefflich zu diesem Elternpaare, und zwar um so mehr, als ein gleichzeitiger Krakauer Domherr, dessen Eltern jene Wappen im Schilde geführt hätten, unbekannt ist;

b) da man die früher in den Steinboden eingelassene Erztafel, wahrscheinlich Jahrhunderte hindurch, mit Füßen getreten hat, so erscheint heute selbstverständlich die Nase des Domherrn ganz verflacht. Aus diesem Grunde ist es unmöglich, die Gesichtszüge Pauls mit jenen eines erhaltenen Miniaturporträts vergleichen zu wollen. Immerhin aber muß hervorgehoben werden, daß in beiden Bildnissen die gekräuselten Kopfhaare in ganz derselben Weise unter der Kopfbedeckung herausstehen, nämlich als Haarbüschel an beiden Schläfen, was bei der Erzplatte allerdings auch auf Konvention in der Vischerhütte beruhen kann;

c) der Übergangsstil der Erztafel weist schließlich auf das erste Dezennium des 16. Jahrhunderts, also auf die Zeit hin, in welcher dem im Jahre 1506 verschiedenen Paul S. dessen Brüder — höchstwahrscheinlich gleich nach seinem Tode — die Grabplatte errichtet haben.

Aus der Tatsache, daß heute die Erztafel von einer Renaissance-Inschrift, die zu der nicht mehr erhaltenen Grabplatte des Kanonikus Nikolaus Czepiel († 1518) gehörte, eingefaßt erscheint, ist wohl der Schluß berechtigt, daß die Erztafel Pauls ursprünglich an einer anderen Stelle angebracht war. Und tatsächlich, Starowolski berichtet, daß die dem Domherrn Szydłowiecki gewidmete Inschrift (und zweifellos auch die Tafel selbst): ad altare Kmitarum[2]) (also nicht vor der St. Stanislaus-Kapelle) zu sehen war.

(1) Die Familie derer von Szydlowiecki entsprang dem altadeligen, in Klein-Polen begüterten Geschlechte der Odrowaze.

(2) Es kann sein, daß hier von dem St. Anton-Altare die Rede ist, an dessen linker Seite, gegenüber der Kapelle der Familie Szafraniec, ursprünglich die berühmte Vischersche Erztafel Peter Kmitas († 1505) angebracht war.

Digitized by Google

Im Laufe der Zeit ist die Inschrift vom Grabe Paul S.s verschollen oder wurde vernichtet. Vermutlich anläßlich irgendwelcher Ordnungsarbeiten in der Kathedrale — vielleicht nach den schwedischen Plünderungen im 17. Jahrhundert — wurde unsere Erztafel mit der von der Grabplatte Czepiels zurückgebliebenen Inschrift vereinigt und in den Steinboden vor der Stanislaus-Kapelle eingelassen. (Bekanntlich fehlt auch die Inschrift der prachtvollen gravierten Platte eines unbekannten Mitgliedes der Familie Salomon in der Marienkirche zu Krakau.)

Schauen wir uns die Tafel des Domherrn S. näher an. Sie ist eine Reliefplatte von beträchtlicher Größe: 1,40 m lang, 0,77 m breit und trägt alle Kennzeichen Vischerscher Kunst, zumindest seiner Werkstätte[1]). Zuerst ist daran zu erinnern, daß sich in Krakau eine ganze Reihe hervorragender Erztafeln aus der Nürnberger Hütte befinden. Es liegt also rein äußerlich nichts Überraschendes darin, wenn noch eine weitere auftauchen sollte. Rein äußerlich ist auch zu bedenken, daß das heraldisch linke Wappen der neuen Tafel (der Schwan) auf den Krakauer Vischertafeln des Peter Salomon und des unbekannten Salomon wiederkehren, ja vielleicht sogar auf den Tafeln eines unbekannten Salomon und des Calimachus, wo der Schwan wohl nicht zufällig in den Bogenzwickeln zu beobachten ist. (Abbildungen sämtlich bei Daun.) Das heraldisch rechte Wappen (Hausmarke) dagegen kehrt auf der Posener Vischerplatte des Domherrn Lubranski wieder. (Abbildung 2).

Bei Lubranski (und vielen anderen) ist auch die Stellung der gegeneinander geneigten Wappen zu Füßen des Geistlichen genau die gleiche.

Mit der eben genannten Posener Platte ist die Verwandtschaft auch in vielen anderen Punkten nicht zu verkennen. Die seitlichen Säulen und ganz entsprechenden Säulenfüße und der an Schnüren aufgehängte Teppich des Hintergrundes fallen sofort als Gemeinsamkeit ins Auge. Charakteristisch ist dabei die Art, wie der Baldachinbogen in verwandter Schwingung, unterbrochen von senkrechten Stützen, über dem Haupte der Domherren gipfelt!

Im übrigen aber darf nicht verkannt werden, daß die neue Krakauer Platte (auch wenn man die Verstümmelungen und die nicht zugehörigen Schriftbänder berücksichtigt) sich mit den übrigen Krakauer Denkmälern qualitativ nicht vergleichen läßt. Diese sowohl als vor allem die ihr in manchen Punkten am nächsten verwandte Posener Platte des Lubranski sind sehr viel geistvoller behandelt. Die parallele Stellung der großen Füße ist auf der neuen Krakauer Platte recht fatal. Ebenso die Parallelität der Falten, die sich besonders in den großen Hängeärmeln äußert, und die im vollen Gegensatz zur Behandlung desselben Motivs bei der Lubranski-Platte steht. Man fühlt sich bei derartigen Plumpheiten bedenklich an die Grabplatten des Gnesener Domherrn Johannes Groth (1532) oder an die Weimarer Margarethe von 1521 erinnert, welche Vischers Schwager Mülich zugeschrieben wird.

Alles in allem ist es schwer zu entscheiden, ob wir einem Werk Vischers oder nur seiner Hütte gegenüberstehen! Da Erztafeln nur ausnahmsweise signiert sind, wird es kaum je gelingen, ganz scharfe Kriterien zu gewinnen. Jedenfalls sind hier Vischersche Motive reichlich und ungezwungen verwandt, ja die ganze obere Hälfte der Tafel ist einwandfrei und nur die untere Hälfte zeigt ein beträchtliches

(1) Die folgenden Ausführungen des Verfassers habe ich wesentlich gekürzt und geändert, denn mir scheint der Zusammenhang mit der Vischerhütte so unmittelbar, daß ich vieles von der sehr eingehenden Argumentation des Verfassers mit gutem Gewissen weglassen zu dürfen glaubte.

Digitized by Google

Abb. 2. Posen, Dom. Bernhard von Lubranski 1499.

Abb. 1. · Krakau, Kathedrale. Erztafel des Domherrn Paul von Szydlowiecki † 1506. (Der Schriftrand nicht zugehörig.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Erlahmen der Formenphantasie. Gerade in dieser Hinsicht ist der Vergleich mit den Würzburger Tafeln oder der Halberstädter sehr lehrreich: es ist auffallend, wieviel mehr Bewegungsreichtum Vischer diesen gleichfalls unsignierten Güssen des Albert von Bibra 1511 und Peter von Aufseß 1522 in Würzburg[1]) oder des Balthasar von Neuenstädt (1516 oder früher!) in Halberstadt verliehen hat. Die letztgenannte Halberstädter Tafel (Abbildung im Inventar und bei Dr. Stoedtner) ist diejenige, die in ihrer frontalen Haltung des Dargestellten und sozusagen in ihrem Körpervolumen der neuen Krakauer am nächsten steht. Vielleicht ist sie daher zum Vergleich noch besser geeignet als die Lubranski-Platte, die kunstreicher, aber gewiß auch — was man nicht übersehen sollte — teurer war.

2. EIN UNTERGEGANGENES VISCHERGITTER IM DOM ZU KRAKAU

Im Jahre 1535 hat Hans Vischer nach dem Tode seines Vaters und zweier Brüder die große Zahl der in Krakauer Kirchen aufbewahrten Werke seiner väterlichen Hütte um ein neues vermehrt. Der Bischof Peter Tomicki hatte bei ihm ein seine Kapelle in der Domkirche abschließendes Gitter mit den daraufstehenden Erzfiguren des Engelsgrußes und der Heiligen Wenzeslaus und Florian bestellt. Es war jetzt vollendet und der filius opificis, d. h. der Sohn des Hans Vischer, brachte es nach Krakau, um es an Ort und Stelle aufzurichten[2]).

Das Gitter samt dem figuralen Schmuck besteht nicht mehr. Im Jahre 1657 haben es die Schweden geraubt. Aber dank den Krakauer Archivalien wissen wir, daß nicht nur Hans Beham[3]) und Hans Dürer, sondern auch Peter Vischer d. Ä. und sein Enkel (in Vertretung seines Vaters Hans Vischer) Polens alte Krönungsstadt aufgesucht haben[4]).

(1) Abbildungen der Würzburger Tafeln in Stierling, Kleine Beiträge zu P. Vischer VII. (Monatshefte XII, 1919, Tafel 25—30.)

(2) Die auf Krakauer Archivalien beruhende Schilderung jener Bestellung enthält Kieskowskis Arbeit: Przyczynki do kulturalnej dzialalnosci Piotra Tomickiego („Beiträge zur kulturellen Tätigkeit des Bischofs P. Tomicki" in den Berichten der kunsthistorischen Kommission der Ak. d. W. in Krakau 1906, Bd. 7).

(3) Er hat 1520 in Krakau die berühmte und größte Glocke in Polen, die sogenannte Sigismundglocke, gestiftet von König Sigismund I., in der Domkirche gegossen.

(4) Hans Vischer hat zwei Jahre am Gitter gearbeitet. Severin Boner, der Krakauer Burghauptmann, hatte den Auftrag vermittelt.

Digitized by Google

DIE TREPPE DER LIBRERIA DI S. LORENZO

BEMERKUNGEN ZU EINER UNVERÖFFENTLICHTEN SKIZZE MICHELANGELOS

Mit einer Tafel und vier Textabbildungen

Von ERWIN PANOFSKY

Die Treppe, die den Vorraum der Biblioteca Laurenziana mit dem höhergelegenen Hauptsaal verbindet (Abb. 1 und 2), ist bekanntlich erst im Jahre 1560 gebaut worden: nach früherer Vermutung von Vasari, nach jetziger, wohl allgemein akzeptierter Annahme von Ammanati, sicher aber auf Grund eines von Michelangelo angefertigten Tonmodells, das der Meister am 13. Januar 1559 aus Rom nach Florenz geschickt hatte, und das etwa sechs Wochen später (am 22. Februar) vom Herzog Cosimo genehmigt worden war[1]). — Wüßten wir von dem Hergang nichts weiter als dieses, so würde schwerlich jemand daran gezweifelt haben, daß die ausgeführte Treppenanlage im großen und ganzen — d. h. soweit das skizzenhafte Modell, „un poco di bozza piccola di terra", einen Anhalt gewährte[2]) — dem Plane Michelangelos entspreche. Nun aber besitzen wir einen vom 28. September 1555 datierten, an Vasari gerichteten Brief des Meisters[3]), dessen Inhalt nicht nur rein sprachlich dem Verständnis Schwierigkeiten bereitet, sondern auch sachlich mit der gegenwärtigen Gestalt der Treppe so wenig vereinbar erscheint, daß entweder auf seiten Michelangelos ein zwischen 1555 und 1559 eingetretener Planwechsel, oder aber auf seiten des ausführenden Architekten ein Abweichen von Michelangelos Modell vorausgesetzt werden muß. Die Forschung hat sich bald für die eine, bald für die andere Annahme entschieden, gelegentlich auch eine Art von Kompromiß versucht[4]), — allein in allen Fällen mußte die Lösung schon deshalb unbefriedigend bleiben[5]), weil es bisher noch nicht gelungen ist, den Brief von 1555 in zweifelsfreier Weise zu interpretieren.

I.

Dieser Brief lautet — mit berichtigter Interpunktion — folgendermaßen:

„Messer Giorgio, amico caro.

Circa la scala della libreria, di che m'è stato tanto parlato, crediate che, se io mi potessi ricordare, che io non mi farei pregare. Mi torna nella mente come un sogno una certa scala; ma non credo, che sia appunto quella, che io pensai all' hora, perchè mi torna cosa goffa; pure la scriverò qui, cioè che i' togliessi una quantità di scatole aovate di fondo d'un palmo l'una, ma non d'una lunghezza e larghezza; e la maggiore e prima ponessi in sul pavimento, lontana dal muro tanto, quanto volete, che la scala sia dolce o cruda, e un altra mettessi sopra questa, che fussi tanto minore per ogni verso, che in sulla prima disotto avanzassi tanto piano, quanto vuole il piè per salire, diminuendole e ritirandole verso la

(1) Gaye, Carteggio . . . III, S. 13.

(2) Le lettere di Michelangelo Buonarroti, ed G. Milanesi (fernerhin zitiert als „Mil."), 1875, S. 344.

(3) Mil., S. 548 (mit falscher Datierung und mißverständlicher Interpunktion); ferner Vasari, ed. Milanesi, VII, S. 237.

(4) So Thode (Michelangelo, Krit. Untersuch. II, 1908, S. 134), „. . . es geht aus allen unseren Darlegungen hervor, daß die heutige Treppe im wesentlichen den ursprünglichen Entwurf [scil. den von 1555], ausgeführt zeigt, nur daß die Seitenläufe der oberen Treppe — vielleicht auf Michelangelos eigene spätere Entscheidung — weggelassen worden sind."

(5) Vgl. P. Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, 1914, S. 90, Anm.

Digitized by Google

porta fra l'una e l'altra sempre per salire, e che la diminutione dell' ultimo grado sia quant' è 'l vano della porta. E detta parte di scala aovata habbi come due ale, una di qua et una di la, che vi seguitino i medesimi gradi e non aovati; di queste serva il mezzo per il signore. Dal mezzo in su di detta scala, le rivolte di dette ale ritornino al muro; dal mezzo in giu insino in sul pavimento si discostino con tutta la scala dal muro circa tre palmi, in modo che l'imbasamento del ricetto non sia occupato in luogo nessuno, e resti libera ogni faccia. Io scrivo cosa da ridere, ma so ben, che voi troverete cosa al proposito."

Daneben ist uns, freilich nur fragmentarisch, auch das Konzept zu diesem Briefe erhalten: wertvoll insofern, als es das Datum und die Interpunktion der Milanesischen Ausgabe zu berichtigen erlaubt und auch in technisch-terminologischer Beziehung an einigen Stellen klarer ist als das Mundum. Dieses Konzeptfragment, das von Karl Frey in dem bekannten Michelangelokodex der Bibliotheca Vaticana entdeckt wurde und scheinbar schon am 1. Januar des Jahres 1555 abgefaßt ist, hat folgenden Wortlaut:

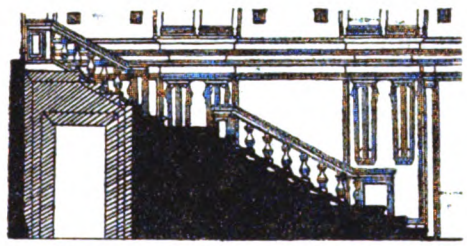


Abb. 1. Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo, gegenwärtiger Zustand, Längsschnitt (mit Benutzung von v. Geymüller, Die Arch. d. Renaiss. in Toskana). *)

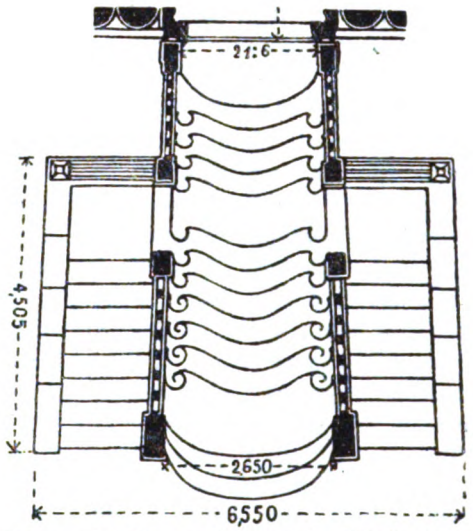


Abb. 2. Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo, gegenwärtiger Zustand, Grundriß (nach v. Geymüller).

„. . . . diritto, e la [sc. parte oder scala] di mezzo aovata intendo pel Signore; le parti d'accanto pe' servi andando a veder la libreria. Le rivolte di dette alie dal mezzo in su, in sino al riposo di detta scala, s'appiccano col muro; dal mezzo in giu, in sino al pavimento, detta scala si discosta dal muro circa quattro palmi, in modo che l'imbasamento del ricetto non è offeso in luogo nessuno e attorno resta libero"[1]).

Der Anfang der Beschreibung ist eindeutig: Michelangelo denkt an eine dreiteilige Anlage, deren nach unten zu sich verbreiternder Mittellauf für den Herzog reserviert bleiben soll, während die Seitenläufe („ale") für Leute geringeren Standes bestimmt sind. Die Stufenfolge ist bei allen drei Läufen die gleiche, doch sind die Stufen des Mittellaufes konvex geschwungen (aovate), die der Seitenläufe geradlinig.

Die Höhe der Stufen wird auf einen palmo festgesetzt (so daß wir, da ein Niveauunterschied von etwas über 3 m zu überwinden war, mit einer etwa vierzehnstufigen Anlage zu rechnen haben), und die oberste Stufe des Mittellaufs soll gerade

*) Infolge eines Versehens ist der Längsschnitt in kleinerem Maßstab reproduziert worden als der Grundriß.
(1) Vgl. Karl Frey, Die Gedichte des Michelagniolo Buonarroti im Vaticanischen Codex, Jahrb. der k. pr. Kunstsamml. IV, 1883, S. 40 ff.

Digitized by Google

so breit sein, wie die lichte Weite der Eingangstür („il vano della porta"), d. h. etwa 1,90 m. Die Festsetzung des Neigungswinkels dagegen — und damit auch die Bestimmung der Ausladung gegenüber der Wand — wird dem Ermessen des ausführenden Architekten anheimgegeben, wie auch bezüglich der Verbreiterung des Mittellaufs und der daraus sich ergebenden Schrägstellung der Seitenläufe keine genaueren Weisungen vorliegen.

Wie aber ist der passus von „dal mezzo in sù" bis „resta libera ogni faccia" zu interpretieren? Die Ansichten der Erklärer gehen weit auseinander: Heinrich v. Geymüller[1]) hält es zunächst für ausgemacht, daß auf halber Höhe der Treppe ein Podest geplant gewesen sei. Oberhalb dieses Podestes gehe der Mittellauf mit seinen ovalen Stufen gerade in derselben Richtung fort bis zu einem zweiten Podest, der „in der ganzen Breite des Vestibüls vor der Saaltür wie eine Tribüne liegt. Die Seitenläufe setzen unten zuerst neben dem Mittellauf ein, begleiten diesen, durch eine Balustrade getrennt, bis zur Hälfte der übrigen (?) Höhe, wenden sich rechtwinklig nach außen (!), steigen längs der oberen Podestmauer herauf und münden je auf einen quadratischen Podest, welcher an den oberen Enden des Treppenpodests vorspringt."

Karl Frey[2]) nimmt eine absatzlose Treppe an, die „nur oben an der Tür mit der Mauer des Gebäudes zusammenstoßend", sich „allmählich" (also offenbar in schräger Richtung) von der Wand entfernen sollte, bis der Abstand zwischen der untersten Stufe und der Mauer 4 (resp. 3) palmi betrug; „auch die Seitentreppen hängen somit nur oben an der Tür, am Ende der Mitteltreppe — „il riposo" — mit der Mauer zusammen, ... Wenn Michelangelo von den „rivolte", den „Windungen" der Flügel spricht, so meint er damit ihre schrägere Richtung, besonders an der äußeren Seite, im Gegensatz zur Mitteltreppe[3]), um zur Tür oben anzusteigen."

Thode endlich[4]) geht gleichsam einen Mittelweg, indem er es auf der einen Seite mit Geymüller für unzweifelhaft hält, daß in halber Höhe ein Podest vorgesehen war, sich auf der anderen Seite aber die Ansicht Freys zu eigen macht, wonach die „rivolte" der Flügeltreppen ihr „Sich-Wenden schräg nach der Tür zu" bezeichnen, deren Schwelle mit dem riposo gemeint wäre. Die Seitenläufe würden also vom Podest an „in dreieckigem Grundriß spitz zu dem Türpfosten verlaufen."

* * *

Gegen alle diese Deutungen sind sowohl von der philologischen als von der künstlerischen Seite her Einwände geltend zu machen: die Geymüllersche Rekonstruktion ist eine reine Phantasie, eher in biedermeierischem als in michelangeleskem Geschmack, und steht mit der Bestimmung in Widerspruch, daß das „imbasamento del ricetto" auf allen Seiten frei bleiben solle[5]); die Lösung Freys ist

(1) S. Giorgiowerk (die Architektur der Renaissance in Toscana), Bd. VIII, Michelangelo Buonaroti, 1904, S. 48.

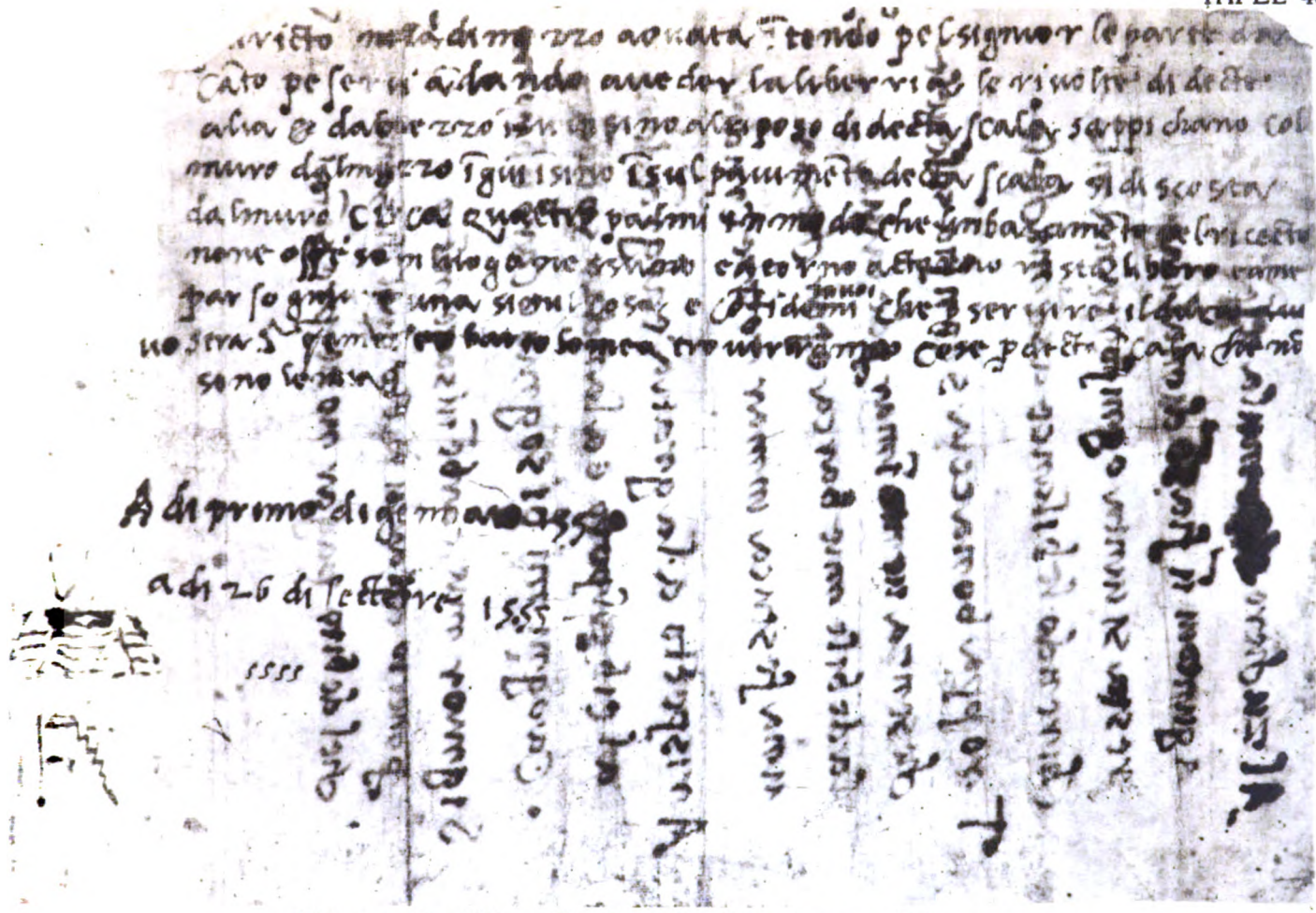
(2) A. a. O., S. 42.

(3) Der Zusatz, „besonders an der äußeren Seite", erscheint nicht ganz verständlich: die innere Grenze der Seitenläufe ist ja ohne weiteres identisch mit der äußeren Grenze des Mittellaufs.

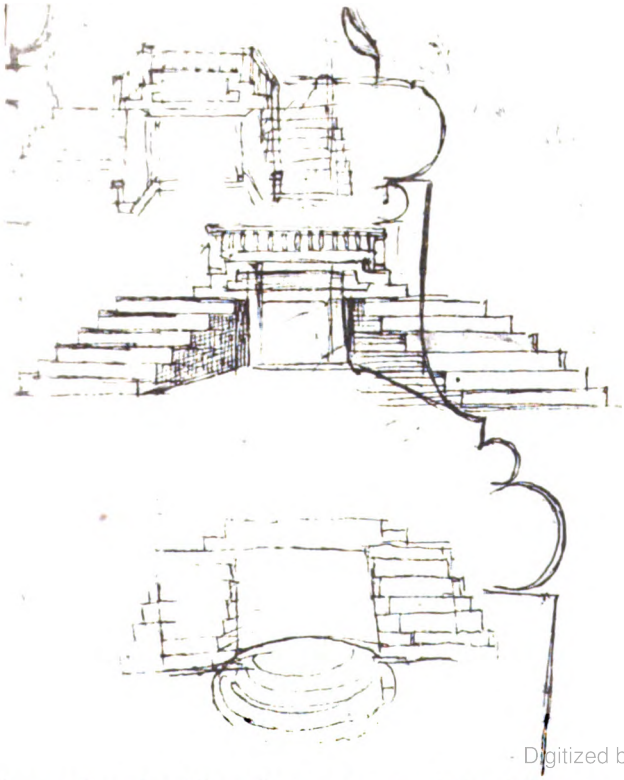
(4) A. a. O., S. 42.

(5) An und für sich wäre es ja möglich, den der Saaltür vorliegenden „Tribünenpodest" als ein balkonartiges Podium zu denken, das das „imbasamento" nicht in Mitleidenschaft ziehen würde — dann aber bliebe die Bestimmung unerfüllt, wonach die „rivolte" mit einer Mauer verwachsen sein sollen („appiccarsi col muro"), daher sich denn auch Geymüller selbst seinen Tribünenpodest als eine massive Aufmauerung vorstellt, an deren Vorderwand die „rivolte" der Seitentreppen „heraufsteigen" würden.

Digitized by Google



Michelangelo, Skizze für die Libreriatreppe vom Jahre 1555
(Cod. Vat. 3211, fol. LXXXVII v., phot. Sansaini).



Michelangelo, Skizzen für die Libreriatreppe um 1525. Florenz, Casa Buonarroti

Digitized by Google

Digitized by Google

nicht nur deshalb abzuweisen, weil die keilförmig zugespitzten, an den Türpfosten sich totlaufenden Seitentreppen ein Unding sind, sondern auch deshalb, weil sie dem in den Worten „dal mezzo in sù — dal mezzo in giù" deutlich zum Ausdruck kommenden Gegensatz nicht gerecht wird, und weil es, rein sprachlich genommen, nicht angeht, den Terminus „rivolta" im Sinne eines schrägen Zulaufens zu deuten; und Thodes Auslegung versucht zwar, die in der Antithese „dal mezzo in sù — dal mezzo in giù" liegende Schwierigkeit durch die Annahme eines in halber Höhe befindlichen Podestes zu beseitigen, begegnete aber im übrigen den gleichen Bedenken wie diejenige Freys — ganz abgesehen davon, daß ein solcher Podest durch Michelangelos Beschreibung in keiner Weise beglaubigt wird.

Daß diese Kontroverse immer noch nicht beseitigt ist, erscheint um so verwunderlicher, als wir zu ihrer Entscheidung ein ungewöhnlich gutes Hilfsmittel besitzen, nämlich eine eigenhändige Zeichnung Michelangelos, die zu dem Briefentwurf vom 1./1. 1555 gehört, und die die Treppe sowohl in Vorderansicht als in seitlichem Aufriß zur Darstellung bringt. Diese Zeichnung (Cod. Vat. 3211, fol. LXXXVIIv.) ist zwar keineswegs unbekannt, sie wird vielmehr sowohl von Frey[1]), als auch von Thode[2]) ausdrücklich erwähnt; allein sie ist bisher weder veröffentlicht, noch bei der Auslegung der strittigen Texte herangezogen worden, obgleich sie, bei aller Flüchtigkeit und Unscheinbarkeit, durchaus geeignet ist, derselben ein sicheres Fundament zu geben. Aus dieser Zeichnung (siehe Tafel) gehen zunächst unzweifelhaft drei Tatsachen hervor: Erstens, daß ein Podest in halber Höhe nicht vorhanden ist, daß vielmehr die Treppe von unten bis oben absatzlos ansteigt; zweitens, daß die Seitentreppen nicht, auf dreieckigem Grundriß, spitzwinklig zulaufen, sondern sich, auf trapezförmigem (vielleicht sogar rechteckigem) Grundriß, nach oben zu nicht oder nur unwesentlich verschmälern; drittens (was ja bei dieser Anordnung ganz selbstverständlich ist), daß die drei Läufe nicht unmittelbar zur Türe führen, sondern vorher von einer oberen Plattform — riposo! — aufgenommen werden, deren Ausladung wir auf Grund des seitlichen Aufrisses auf etwa vier oder fünf palmi beziffern dürfen[3]). Sodann aber erhalten wir auch Aufschluß über den rätselhaften Satz mit den „rivolte": der Profilriß nämlich läßt in halber Höhe der Treppe eine Horizontallinie erkennen, die in einiger Entfernung von der Mauer rechtwinklig nach unten umbricht, und es ist kaum zweifelhaft, daß damit ein unter der Treppe hindurchführender Durchgang von rechteckigem Querschnitt bezeichnet werden soll — ein Durchgang, wie er auch bei der endgültigen Ausführung angeordnet wurde, nur daß er dort wesentlich höher bemessen ist[4]). Damit ist der Sinn der schwer verständlichen Aussage

(1) A. a. O., S. 42, 43.

(2) A. a. O., S. 133 (die Angabe: LXXXVII, 6 ist wohl verdruckt aus LXXXVII b), und Krit. Unt. III unter Nr. 515 b.

(3) Diese breite obere Plattform ist auch in einem Entwurfe vorgesehen, den uns Antonio da Sangallo überliefert hat (Abb. bei Geymüller, S. 49, Fig. 38 rechts oben). Der Unterschied gegenüber dem Projekt von 1555 besteht, soweit der Grundriß und die Vorderansicht in Frage kommen (ein seitlicher Aufriß ist bei Sangallo nicht mitgezeichnet), darin, daß die Stufen der Seitentreppen mit denen des Mittellaufes nicht Niveau halten, sondern ihnen gegenüber um die Hälfte ihrer Höhe ($^1/_6$ braccio) versetzt sind — so daß, wie Sangallo es ausdrückt, ein auf den eigentlichen Treppenläufen emporsteigender Benutzer bei jedem Schritt $^1/_3$ braccio zu überwinden hat, während derjenige, der in einem der „Winkel" zwischen der „scala aovata" und den Seitentreppen emporsteigt (d. h. abwechselnd auf eine Stufe des Mittellaufes und auf eine Stufe des anstoßenden Seitenlaufes tritt) jedesmal nur $^1/_6$ braccio zu steigen hätte.

(4) In der ausgeführten Anlage erscheint dieser Durchgang gewölbt; doch ist die Wölbung nach

Digitized by Google

klargestellt: wenn Michelangelo von den „rivolte di dette alie" spricht, so meint er damit weder, wie Geymüller wollte, rechtwinklig nach außen umbiegende Abschnitte der Seitentreppen, noch auch, wie Thode und Frey vermuteten, deren „schrägere Richtung" auf die Türe zu, sondern (viel einfacher und natürlicher), die „Seitenfronten" oder „Wangen" der Nebentreppen, die — rückwärts in die Tiefe führend und insofern der Richtung der Stufen gegenüber „umbiegend" — sehr wohl als „rivolte" bezeichnet werden konnten. Diese Treppenwangen — das ist der durch die Zeichnung beglaubigte und mit Michelangelos sonstigem Sprachgebrauch durchaus übereinstimmende Sinn unserer Briefstelle[1]) — sollen sich in halber Höhe zur Mauer wenden, so daß sie oberhalb dieser halben Höhe mit der Wand im Verbande stehen, unterhalb derselben aber um drei bzw. vier palmi von der Mauer sich fernhalten. Es sei erlaubt, nunmehr die wörtliche Übersetzung des Passus hierher zu setzen:

a) in der Fassung vom 28./9. 1555.

„Dal mezzo in su di detta scala, le rivolte di dette ale ritornino al muro; dal mezzo in giu insino in sul pavimento si discostino con tutta la scala dal muro circa tre palmi, in modo che l'imbasamento del ricetto non sia occupato in luogo nessuno, e resti libera ogni faccia."

„Von der Mitte dieser Treppe nach oben (gerechnet) sollen sich die Wangen der besagten Seitenläufe nach rückwärts zur Mauer wenden; von der Mitte nach unten bis auf den Fußboden sollen sie sich mitsamt der ganzen Treppe[2]), um etwa drei Palmi von der Mauer entfernt halten, so daß das Imbasament des Vestibüls nirgends in Anspruch genommen wird und sämtliche Wände frei bleiben."

b) (noch eindeutiger den in der Zeichnung festgelegten Sachverhalt bezeichnend[3]) in der Fassung vom 1./1. 1555.

„Le rivolte di dette alie dal mezzo in su, in sino al riposo di detta scala s'ap-

„Die Wangen der besagten Seitenläufe stehen von der Mitte nach oben

außen hin in der Weise maskiert, daß der Eindruck eines rechteckigen Querschnitts gewahrt bleibt (vgl. Abb. 2).

(1) Um einen Terminus wie dieses „rivolta" richtig zu verstehen, muß man natürlich den Sprachgebrauch der Zeit, womöglich des Autors, festzustellen suchen. Das ist in unserem Fall insofern leicht, als das betreffende Wort in dem Kontrakt über die Lorenzofassade (Mil. 671), sowie in dem Kontrakt über das Juliusgrab von 1516 (Mil. 646) gebraucht wird. Es bezeichnet in beiden Fällen die mit der Vorderfront in rechtem Winkel zusammenstoßenden einachsigen Seitenfronten, d. h. der Ausdruck tritt auch diesmal da ein, wo eine Front bezeichnet werden soll, die, von der Schauseite aus betrachtet, senkrecht „umbiegend" in die Tiefe führt, und deren künstlerische Bedeutung daher nicht groß genug ist, um dte Bezeichnung „faccia" oder gar „facciata" zu rechtfertigen: „et nelle rivolte de la dicta faccia, che vanno al muro, cioé nelle teste . . . .", heißt es mit Bezug auf das Juliusgrab nach dem Entwurf von 1516, dessen Situation ja der der Laurenzianatreppe insofern ganz analog war, als es sich hier wie dort um ein an eine Wand (muro) sich anlehnendes Architekturgebilde handelt. Wir haben also um so mehr das Recht, in unserem Falle das „rivolta" mit „Treppenwange" zu übersetzen, denn die „Wange" entspricht ja bei einer Treppenanlage ganz dem, was bei einem Gebäude oder einem Grabmal als „Seitenfront" bezeichnet werden würde.

(2) Ohne den Zusatz „con tutta la scala" hätte unter Umständen das Mißverständnis entstehen können, daß — im Gegensatz zu den Seitentreppen — der Mittellauf auch unterhalb der halben Höhe mit der Mauer hätte im Verbande bleiben sollen.

(3) Der Verfasser darf erwähnen, daß er noch ohne Kenntnis der Vatikanischen Zeichnung das Briefkonzept vom 1./1. 1555 durchaus in ihrem Sinn interpretiert hatte.

Digitized by Google

picano col muro; dal mezzo in giu, in sino al pavimento, detta scala si discosta dal muro circa quattro palmi, in modo che l'imbasamento del ricetto non è offeso in luogo nessuno e attorno resta ibero."

bis zur Plattform der Treppe im Verband mit der Mauer; von der Mitte nach unten bis auf den Fußboden hält sich die Treppe um etwa vier palmi von der Wand entfernt, so daß das Imbasament des Vestibüls nirgends in Mitleidenschaft gezogen wird und überall frei bleibt."

Die flüchtige Skizze des vatikanischen Codex gestattet uns also, Michelangelos Aussage von 1555 in zweifelsfreier Weise zu interpretieren und ihre zwei Fassungen miteinander in Einklang zu bringen. Durch die Deutung des Ausdrucks „rivolta" im Sinne von „Treppenwange" wird der Gegensatz „dal mezzo in sù — dal mezzo in giù" insofern verständlich, als die Treppe oberhalb der halben Höhe mit der Wand im Verbande steht, unterhalb derselben aber durch einen drei bzw. vier palmi breiten Durchgang von ihr getrennt ist, und zugleich wird die Tatsache erklärt, daß Michelangelo in bezug auf jene „rivolte" die Ausdrücke „ritornare al

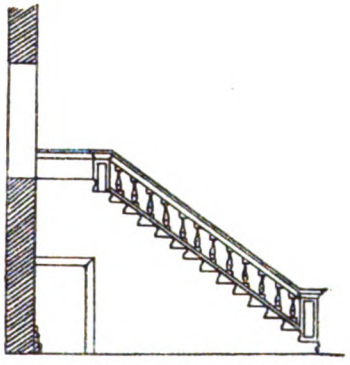


Abb. 3. Das Vorprojekt von 1555, Aufriß (Rekonstruktion auf Grund der Vatikanischen Skizze).

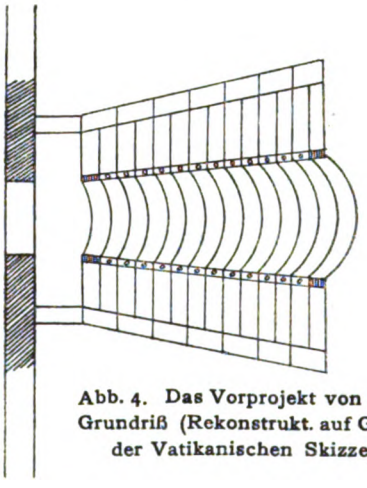


Abb. 4. Das Vorprojekt von 1555, Grundriß (Rekonstrukt. auf Grund der Vatikanischen Skizze).

muro" und „appiccarsi col muro" gewissermaßen als Synonyma verwenden kann; wenn die Treppenwangen sich in halber Höhe „nach rückwärts wenden", so ist das ohne weiteres gleichbedeutend damit, daß sie oberhalb dieser halben Höhe mit der Mauer „verwachsen sind". Eine Auszeichnung der Vatikanischen Skizze — bei dem flüchtigen und in vieler Beziehung dem Ermessen des ausführenden Architekten Spielraum gewährenden Charakter der Zeichnung natürlich nur von approximativem Wert — mag das Projekt von 1555 noch etwas klarer veranschaulichen (Abb. 3, 4).

II.

Wie verhält sich nun dies „Vorprojekt" von 1555 zu dem „Definitiventwurf" von 1559? Das Ammanati übersandte Tonmodell, das, freilich ohne sich auf Einzelheiten einzulassen, die „invenzione" endgültig festlegte, ist uns nicht mehr erhalten; wohl aber das die Sendung begleitende Schreiben, das den Verlust des Modells bis zu einem gewissen Grade auszugleichen vermag[1]): „Messer Bartolomeo.

(1) Mil. 550. Auch hier ist die Interpunktion stellenweise ebenso fehlerhaft, wie in dem (in dieser Beziehung bereits von Frey berichtigten) Brief an Vasari.

Digitized by Google

Io vi scrissi com'io avevo fatto un modello piccolo di terra della scala della Libreria; ora ve lo mando in una scatola, e per esser cosa piccola non ho potuto fare se non l'invenzione, ricordandomi che quello che già vi ordinai, era isolato e non s'appoggiava se non alla porta della Libreria. Sommi ingegniato tenere il medesimo modo, e le scale, che mettono in mezzo la principale, non vorrei ch'avessin nell' estremità balaustri, come la principale, mà fra ogni due gradi un sedere come è accennato. Dagli adornamenti, base, cimase a que' zoccoli ed altre cornicie non bisogna ch'io ve ne parli, perchè siete valente, e essendo nel luogo, molto meglio vedrete il bisogno, che non fo io."

Aus diesem Schreiben geht hervor, daß das Modell von 1559, soweit wir es uns nach Michelangelos Angaben vorstellen können, von dem Entwurf des Jahres 1555 in einem ganz bestimmten Punkte abwich: während sich die Treppe damals sowohl unterhalb als auch zu seiten der Eingangstür an die Rückwand des Ricetto anlehnen sollte (denn die Breite der oberen Plattform, die die drei Läufe in sich aufzunehmen hatte, mußte naturgemäß die Breite der Tür um mindestens das Doppelte übertreffen, und das ganze Massiv sollte ja „dal mezzo in sù", d. h. von der Schwelle bis etwa $1^1/_2$ m unterhalb derselben, mit der Mauer zusammenhängen), sagt Michelangelo nunmehr aus, daß er die Treppe als eine gänzlich isolierte, und nur „an der Tür mit der Mauer verwachsene" gestaltet wissen wolle. Das ist bei einer dreiteiligen Anlage nur dann denkbar, wenn der die drei Läufe aufnehmende breite Podest um einige Stufen herabgerückt und mit der Tür nur durch ein schmales Zwischenstück verbunden wird — mit andern Worten, wenn die Anlage sich wesentlich so gestaltet, wie wir sie in der Ausführung verwirklicht sehen. Die gegenwärtige Anordnung stimmt also mit dem Plan von 1559 überein, wie wir ihn aus dem Brief an Ammanati erschließen müssen (und zwar nicht nur in bezug auf die Bestimmung, daß die Mitteltreppe durch Balustraden, die Seitenläufe dagegen durch Quadern eingefaßt werden sollen, sondern auch in bezug auf die architektonische Gesamtkonzeption) — und widerspricht insofern dem Vorprojekt von 1555, wie es sich aus dem Brief an Vasari und mit noch größerer Unzweideutigkeit aus der vatikanischen Zeichnung ergab.

Die einfachste und bei dem ganzen Sachverhalt natürlichste Erklärung dieses Widerspruchs bestünde in der Annahme, daß Michelangelo selbst zwischen 1555 und 1559 seine Meinung geändert hätte, doch scheint dieser Annahme die Tatsache entgegenzustehen, daß Michelangelo in seinem Brief an Ammanati ausdrücklich erklärt, „schon früher" eine völlig isolierte, nur an der Türe mit der Wand zusammenhängende Treppe geplant zu haben. Allein wie, wenn dieses „già vi ordinai" sich gar nicht auf das Projekt von 1555, sondern auf eine viel weiter zurückliegende Planung bezöge?

Daß dies tatsächlich der Fall ist, geht unzweideutig aus einem schon von Gaye veröffentlichten, aber anscheinend bisher nicht genügend beachteten Schreiben hervor, das Ammanati am 18./2. 1559 an Herzog Cosimo gerichtet hat: „Illustrissimo et eccellentissimo Signor mio semper osservandissimo.

Di poi ch'io vidi che V. E. I. era risoluta di far fornire la scala del ricetto alla libreria, e che l'opennione Sua era, che l'havesse a stare come quel modello di mano di Michelagnolo Buonaruoti ch'io le mostrai — e tanto parve ancora a me, e secondo che Michelagnolo di poi mi ha scritto, era prima così il suo pensiero — mi confidai tanto nella buona mente sua . . ., ch'io disegnai il luogo, e l'uno e l'altro modo di scala, scrivendogli e pregandolo che m'avvisasse quale era il vero del uno de' doi. Dilchè non è

Digitized by Google

bastato alla bontà sua, mandarmi una lettera con i buoni avvertimenti, che V. E. I. vederà, che ancora m'ha fatto un modello di sua mano, che dichiara tutta la sua opinione, il quale e la quale [sc. lettera], hora con questa mia mando a V. E. I., pregandola, che fatta la risoluzione la sia contento l'uno e l'altra rimandarmi, che subito ch'io haverò la commessione da Lei, con la maggior diligenzia e solecitudine che per me si potrà, comminciarò a metterlo in opera, mostrando a Michelangelo che la credenza, ch'egli ha di me, per quanto mai potrò non sia falsa"[1]).

Aus diesem in der Form ein wenig ungewandten Schreiben vermögen wir die ganze Vorgeschichte des um die Wende des Jahres 1558 spielenden Schriftwechsels zu erkennen[2]): wir erfahren, daß schon vor der Einleitung dieses Schriftwechsels ein Originalmodell von Michelangelos Hand dem Herzog vorgelegen hatte, daß aber dieses ältere Modell (das offenbar zu den „schizzi di terra" gehörte, wie sie laut Mitteilung Vasaris bei Michelangelos Abgang in Florenz zurückgeblieben waren[3])), mit einem andern, ebenso authentischen Entwurf in Widerspruch stand: beide, der Architekt wie der Herzog, hatten das ältere Modell als geeignet für die Ausführung befunden, allein es gab noch eine andere Version („l'uno e l'altro modo di scala"), die man nicht zu verwerfen wagte, ohne die eigene Ansicht des Meisters gehört zu haben. Dieser hatte daraufhin die Alternative zugunsten des älteren Modells entschieden, das seinen ursprünglichen Gedanken richtig wiedergebe („e secondo che Michelangelo di poi mi ha scritto, era prima così il suo pensiero") und überdies ein weiteres Modell gesandt („ancora m'ha fatto un modello"), das alle Zweifel ein- für allemal behob. Durch diesen Satz: „secondo che Michelangelo di poi (d. h. nach dem entscheidenden Gespräch des Ammanati mit dem Herzog) mi ha scritto" wird einwandfrei bewiesen, daß derjenige Plan, den Michelangelo am 13./1. 1559 als den ursprünglich von ihm ins Auge gefaßten bezeichnet, und auf den er mit dem Worte „già" zurückverweist, nicht mit dem Vorprojekt von 1555 identisch ist, sondern in jenem älteren Modell fixiert worden war, das in der Besprechung zwischen Ammanati und dem Herzog die Billigung beider Beteiligter

(1) Gaye Carteggio III, S. 11 ff. Die Interpunktion der Deutlichkeit wegen an einer Stelle verändert. Es dürfte sich empfehlen, eine deutsche Übersetzung folgen zu lassen: „Nachdem ich gesehen hatte, daß Ew. Durchlaucht entschlossen war, die Treppe im Vorraum der Bibliothek ausführen zu lassen, und daß Ew. Durchlaucht Meinung dahin ging, sie müsse so werden, wie jenes Modell von Michelangelos Hand, das ich Derselben zeigte — und dieser Meinung war auch ich, und nach dem, was Michelangelo mir seither [d. h. zwischen der Rücksprache mit dem Herzog und dem gegenwärtigen Schreiben] geschrieben hat, ging seine Absicht ursprünglich in diese Richtung — zeichnete ich, im Vertrauen auf seinen guten Willen, die Örtlichkeit, sowie die eine und die andere Möglichkeit der Treppenausführung, und schrieb ihm mit der Bitte, mich wissen zu lassen, welche von beiden die richtige sei. Daraufhin begnügte er sich in seiner Freundlichkeit nicht damit, mir einen Brief mit den trefflichen Anweisungen zu schreiben, den Ew. Durchlaucht sehen wird, sondern er hat mir mit eigener Hand noch ein Modell gemacht, das seine ganze Planung klarstellt; dieses und jenen [d. h. Modell und Brief] übersende ich Ew. Durchlaucht mit gegenwärtigem Schreiben, und bitte Dieselbe, mir nach Beschlußfassung gütigst beides zurückzusenden; denn sobald ich Ew. Durchlaucht Auftrag erhalten habe, werde ich mit der größten Sorgfalt und Achtsamkeit, die mir zu Gebote steht, das Modell zur Ausführung bringen, um Michelangelo zu beweisen, daß sein Vertrauen zu mir, soweit es irgend in meinen Kräften steht, nicht ungegründet sei."

(2) Die Anfrage Ammanatis ist, wenn überhaupt erhalten, bisher nicht veröffentlicht; sie muß noch ins Jahr 1558 fallen, da Michelangelo in seinem vom 16./12. dieses Jahres datierten Schreiben an Lionardo (Mil. 344) darauf Bezug nimmt.

(3) Vasari VII, 236: „e quantunque vi fussero segni in terra in un mattonato ed altri schizzi di terra, la propria ed ultima risolutione non se ne trovava."

Digitized by Google

gefunden hatte und das, wie ohne weiteres vermutet werden darf, noch aus der Florentiner Zeit des Meisters stammte.

Dies ältere Modell, und nicht der Brief von 1555, deutete also auf eine „von allen Seiten isolierte, nur an der Türe mit der Wand zusammenhängende" Treppenanlage hin, und damit ist klargestellt, worin der Widerspruch zwischen den beiden „modi di scala" bestand: wenn, wie wir nunmehr wissen, ein durchaus authentisches, von jeher in Florenz befindliches Modell das Treppenproblem im Sinne der völligen Isolation löste — dann mußte gerade der Brief von 1555, der einen „dal mezzo in sù" mit der Mauer verbundenen Treppenbau vorsah, die Florentiner in große Verlegenheit stürzen. Was war die wahre Meinung Michelangelos, die bis auf einen kleinen Türpodest vollkommen von der Mauer abgelöste Treppe, wie sie das ältere Modell erkennen ließ — oder die „dal mezzo in sù", an die Rückwand sich anlehnende Treppe mit breiter Oberplattform, wie das Projekt von 1555 sie vorsah? Das dürfte die Frage gewesen sein, die Ammanatis Brief dem Meister vorzulegen hatte, und die wir aus dem Wortlaut seiner Antwort („ricordandomi, che quello, che già vi ordinai, era tutto isolato e non s'appoggiava al muro se non a la porta") noch deutlich heraushören können. Daß Michelangelo durchaus im Rechte war, wenn er die „gänzlich isolierte" Anlage als seiner ursprünglichen Absicht entsprechend bezeichnete, zeigt uns ein Blick auf das das Blatt Fr. 164/165 (besonders deutlich Fr. 164 d und f)[1]), das mehrere Skizzen der 20er Jahre in sich vereinigt: bei aller Abweichung im einzelnen stimmen sie doch alle darin überein, daß die Läufe der zwei- oder dreiteiligen Anlage oben in einem kleinen, nur gerade der Eingangsweite entsprechenden Podium zusammengefaßt werden — daß, anders ausgedrückt, der ganze Bau tatsächlich nur an der Tür mit der Mauer zusammenhängt. Wir dürfen also sagen, daß Michelangelos Brief vom 13./1. 1559, weit entfernt, eine Deutung des Briefes vom 26./9. 1555 zu geben, vielmehr eine Desavouierung desselben darstellt: die endgültige Konzeption, wie Michelangelo sie 1559 festgelegt hat, greift gleichsam über das Projekt von 1555 hinweg auf die Entwürfe der 20er Jahre zurück, als deren konsequente Weiterbildung sie sich darstellt. Die die drei Läufe aufnehmende Plattform rückt nur noch um einige Stufen tiefer herab, so daß der kleine horizontale Türpodest zu einem in fünf Stufen aufsteigenden Verbindungssteg wird, und die Berührungsfläche zwischen Wand und Treppe eine noch weitergehende Reduktion erfährt.

Demgegenüber hatte das Projekt von 1555, das jenen breiten oberen „Riposo" vorsah und das Massiv der Treppe zur Hälfte mit der Wand verbinden wollte, gewissermaßen einen Schritt vom Wege bedeutet — wie ja auch Michelangelo selbst ganz deutlich empfunden hat, daß es seiner ursprünglichen Absicht nicht völlig entspreche. „Ma non credo che sia appunto quello, che io pensai all' hora." Wie es zu dieser Abweichung von dem in früheren Jahren verfolgten Gedanken gekommen ist, vermögen wir nur vermutungsweise anzugeben: auf der einen Seite strebt Michelangelo in seiner späten Zeit ganz allgemein die einheitlich-geschlossene Wirkung an, wie sie naturgemäß da, wo die ganze Treppe als eine einzige plastische Masse zusammengehalten ist, in höherem Grade erreicht werden konnte als da, wo sie in einen mächtigen Unterbau und ein demselben unvermittelt gegen-

(1) Es ist irreführend, wenn Thode (a. a. O. II., S. 129) mit Bezug auf die Zeichnung 164 f. von einem „breiten" Podest vor der Türe spricht. Die Anlage ist vielmehr, wie aus der zugehörigen Zeichnung 165 k mit Sicherheit hervorgeht, in der Weise gedacht, daß der Podest nicht breiter ist als die Eingangstür, und — von einer tiefer gelegenen Plattform aus — auf seitlichen Stufen erstiegen werden muß, ganz ähnlich wie in Fr. 165 g und h.

Digitized by Google

übertretendes schmales Oberstück auseinander fällt — auf der andern Seite mag er (ein gerade in dem Schreiben an Vasari besonders betonter Gesichtspunkt) auf eine wirklich konsequente Scheidung zwischen dem „Signore" und den „Servi" Wert gelegt haben, die bei der gegenwärtigen Anordnung zunächst auf die Seitentreppen verwiesen werden, zuguterletzt aber dennoch die „scala principale" benutzen müssen[1]). Um so deutlicher liegen die Gründe zutage, die bald danach zur Aufgabe des Vorprojekts von 1555 führten. Der an Vasari gerichtete Brief verrät die ängstlichste Sorge um die Erhaltung des „Imbasamentes", das durch den Treppenbau an keiner Stelle beansprucht werden sollte, damit die Gliederung der Wände völlig unversehrt erhalten bleibe; allein Michelangelo war damals mehr als zwanzig Jahre von Florenz entfernt, seine älteren Entwürfe und Skizzen waren ihm ebensowenig zur Hand, wie eine zeichnerische Aufnahme des fertigen Raumes, und er hebt selbst ausdrücklich hervor, daß er sich seiner Pläne nur noch dunkel, „wie im Traum", entsinnen könne. Da ist es keineswegs verwunderlich, wenn ihm ein Umstand nicht mehr gegenwärtig war, der, wenn er ihm noch klar gewesen wäre, ihn sicherlich schon damals zu einer andersartigen Lösung gedrängt haben würde: der Umstand nämlich, daß die projektierte breite Oberplattform die Doppelkonsolen unter den die Türe flankierenden Säulenpaaren hätte verdecken müssen. Er glaubte, das „Imbasamento" genügend geschont zu haben, wenn er den eigentlichen Wandsockel und den unmittelbar anschließenden Mauerstreifen freiließ, und erst der Brief Ammanatis, der ihm nicht nur seine eigenen früheren Entwürfe (den „altro modo di scala") ins Gedächtnis zurückrief, sondern auch, wie in dem Schreiben an den Herzog ausdrücklich betont wird, von einem „disegno del luogo" begleitet war, erinnerte ihn daran, daß er ursprünglich eine „gänzlich isolierte" Treppe vorgesehen hatte, und belehrte ihn über die Tatsache, daß eine dem Projekt von 1555 entsprechende Anordnung in jener Hinsicht mit der von ihm selbst geschaffenen Gliederung der Rückwand kollidieren würde. Sobald ihm dieser Konflikt zwischen Treppenpodest und Säulenkonsolen zum Bewußtsein gekommen war, zögerte er nicht, ihn zugunsten der letzteren zu entscheiden, d. h. — die Gedanken der zwanziger Jahre wieder aufnehmend und gleichsam zu Ende denkend — das Vorprojekt im Sinne der heutigen Anlage zu modifizieren.

III.

Wir werden also davon absehen müssen, den ausführenden Architekten für die endgültige Gestaltung der Treppenanlage verantwortlich zu machen. Ist es schon an und für sich durchaus unwahrscheinlich, daß Ammanati mutwillig von dem Modell des großen Meisters abgewichen sein sollte — von jenem Modell, das er, nach Aufwendung von vieler Güte und Geduld[2]), mit ehrfurchtsvoller Begeisterung

(1) Dieses dynastische Motiv scheint überhaupt erst allmählich zur Geltung zu kommen und erst verhältnismäßig spät zu ausschlaggebender Bedeutung zu gelangen: die frühesten Entwürfe sehen entweder eine einläufige Anlage vor, die unterschiedslos von allen Besuchern benutzt werden mußte, oder sogar eine zweiläufige, die selbst dem „Signore" den Weg über eine der Seitentreppen zugemutet hätte (vgl. Fr. 165 g und h). Es darf in diesem Zusammenhange daran erinnert werden, daß die monarchische Staatsform erst im Jahre 1537 in Florenz legalisiert wurde.

(2) Vgl. das Schreiben des Francesco di Ser Jacopo an den Herzog: „Bartolommeo Ammanati con la sua patienza e bontà a fatto tanto, chegli ha avuto da Michelagnolo Buonaroti un modello della schala . ." (Gaye, Carteggio III, S. 12).

Digitized by Google

in Empfang genommen hatte[1]), und das er nun mit aller Achtsamkeit ins Große übertragen wollte, um nicht etwa des Herzogs, sondern Michelangelos Zufriedenheit zu erwerben[2]) —, so haben wir außerdem feststellen müssen, daß Michelangelos Brief von 1555 — das einzige Beweisstück, das gegen seine Autorschaft an der heutigen Treppe zu zeugen schien — bei der Beurteilung der Frage ganz auszuschalten hat, während umgekehrt gerade das, was an der jetzigen Anlage beanstandet wurde (das „Mißverhältnis" zwischen Ober- und Unterteil, den man geradezu mit einem auf den Schultern eines Riesen hockenden Zwerge verglichen hat), nicht nur durch Michelangelos Schreiben von 1559 beglaubigt erscheint, sondern auch durch frühere authentische Entwürfe vorbereitet wird, und in Michelangelos immer wieder zum Ausdruck gebrachter Sorge um die Erhaltung der Wandarchitektur seine Begründung findet. Diese Sorge, die selbst die tatsächlich unsichtbaren, weil durch die Treppe verdeckten Teile des Imbasaments unangetastet wissen will[3]), ist nun für Michelangelos Kunstauffassung in höchstem Grade charakteristisch: es lebt darin etwas von jener gleichsam totemistischen Empfindung des Steinbildhauers, dem jeder gemeißelte Block so heilig ist, daß seine Zerstörung oder Verletzung gewissermaßen als persönlicher Schmerz gefühlt wird (wie bezeichnend ist z. B. die Empörung, mit der der gegen Malereien so rücksichtslose Michelangelo die zertrümmerten Monolithsäulen von Alt-St.-Peter beklagt, die Bramante leichtfertig habe zugrunde gehen lassen, obgleich es so schwer sei, solch eine Säule aus dem Stein zu hauen, anstatt in simpler Maurerarbeit „Ziegel auf Ziegel zu setzen!"[4]) — und es äußert sich darin zugleich das eigentümliche Verhältnis Michelangelos zur Baukunst als solcher. Er, der gelegentlich die Architektur als eine „Art von Reliefkunst" (nicht einmal als eine Art von Skulptur!) bezeichnet hat[5]), empfindet letzten Endes die Wirkung der plastisch profilierten Wand als wesentlicher, denn die Wirkung des architektonisch gestalteten Raumes[6]), er opfert

(1) Ammanatis Dankschreiben ist abgedruckt bei Karl Frey, Samml. ausgew. Briefe an Michelagniolo Buonarroti, 1899, S. 359.

(2) „Mostrando a Michelangelo che la credenza, ch' egli ha di me, per quanto mai potrò non sia falsa."

(3) Es ist gewissermaßen tragisch, daß die von Michelangelo so sorgsam gehütete Gliederung der Rückwand endgültig doch der Zerstörung anheimgefallen ist: in die Wandfüllungen unterhalb der Fenster sind große Löcher eingeschlagen worden (vor kurzem mit Zement notdürftig repariert), und auch die Profile zu seiten der Säulenkonsolen, ja selbst der profilierte Wandsockel, sind großenteils vernichtet. Ob man eine Zeitlang — worauf die stufenförmigen Einschläge in dem verbliebenen Stück des Wandsockels schließen lassen könnten — an eine von unten an mit der Wand verbundene, symmetrisch an ihr emporführende Treppe gedacht hat? Daß Michelangelo selbst für diese Eingriffe nicht verantwortlich ist, bedarf nach dem oben Ausgeführten keiner Erörterung — aber es gab immerhin ganz frühe Entwürfe von seiner Hand, die einen mit der weiteren Entwicklung nicht vertrauten Baumeister in jene Richtung hätten weisen können (vgl. z. B. die in mehreren Kopien überlieferte Zeichnung, die Geymüller auf S. 47 unter Nr. 37 abgebildet hat).

(4) Condivi ed. Karl Frey (Le vite di Michelagniolo Buonarroti, scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi, 1887), S. 112.

(5) Vgl. Panofsky, Bemerkungen zu Dagobert Freys Michelangelostudien, Archiv f. Gesch. und Ästh. d. Architektur, II, 1921, S. 39.

(6) Wie merkwürdig ist es z. B. schon, wenn ein Architekt bei der Gestaltung eines Raumes, der doch im wesentlichen zur Aufnahme einer Treppe bestimmt war, bei seiner Konzeption auf diese Treppe gar keine Rücksicht nimmt (auch die Decke des Ricetto negiert den durch die Treppe überwundenen und betonten Niveau-Unterschied, indem sie mit der des Hauptsaals in gleicher Höhe liegt), ja nicht einmal die Form derselben festlegt, sondern sein ganzes Interesse auf die Organisation der

Digitized by Google

die imposante Erscheinung eines trotz seiner Dreiteilung kompakten Treppenmassivs, um die Integrität der reliefmäßig durchgearbeiteten Wandgliederung zu sichern.

Im einzelnen mag Ammanati von der ihm ausdrücklich erteilten Vollmacht zu freier Ausgestaltung des Details in weitem Umfang Gebrauch gemacht haben; wir würden ihm z. B. die Profilierung der Mittelstufen zuschreiben, deren merkwürdiger Doppelschwung zu der Geradlinigkeit der Seitenstufen in einen weniger harten und eben deshalb minder michelangelesken Gegensatz tritt, als eine reine Ovalform, sowie — vielleicht — die Anordnung des oberhalb der zweiten Stufe eingeschobenen Zwischenpodestes, der offenbar den Kontrast zwischen der Größe des Unterbaues und der Kleinheit des „Verbindungssteges" durch rhythmisierende Teilung des ersteren zu mildern versucht: im ganzen aber dürften wir die Laurenzianatreppe auch in ihrer heutigen Gestalt als ein authentisches Werk Michelangelos zu betrachten haben.

In der Tat ist ja das wesentlichste und eigenartigste Kompositionsmotiv durch die Planänderung des Jahres 1558/59 in keiner Weise berührt worden: das Motiv einer bis zum Konflikt gesteigerten Spannung zwischen den Seitenflügeln und dem Mittellauf, die zugleich eine Spannung zwischen der Geraden und der Kurve, der Ebene und der konvexen Wölbung ist. Wir können die Genesis dieses Gedankens schon in den Zeichnungen der 20er Jahre verfolgen: Michelangelo schwankte zu Anfang zwischen einer einfachen Ovaltreppe ohne Seitenflügel[1]) und einer geradlinig geführten Doppeltreppe ohne Mittellauf[2]). Allein schon früh begegnet ein Versuch, die beiden Motive miteinander zu verbinden: die Zeichnung Frey 165k skizziert eine Anlage, die eine kurvige Mitteltreppe mit geradlinigen Seitenläufen vereinigt zeigt (wobei der Meister ursprünglich an eine konkave Gestaltung des Mittelteils dachte, späterhin aber einer konvexen den Vorzug gab[3]). Erst da-

vier Wände konzentriert! Auch daß sich Michelangelo die Treppe noch im Jahre 1559, gleich einem versetzbaren Möbelstück, in hölzerner Ausführung vorstellen kann (Brief an Ammanati, Mil. 550), beweist, wie wenig er sie im Sinne einer architektonischen Gesamtkonzeption mit den Wänden zusammengedacht hat. Mit Recht hat Frankl (a. a. O., S. 90), die Libreriatreppe „wie nachträglich in den Raum hineingestellt" empfunden, und bei H. Rose (Spätbarock 1920, S. 188) heißt es geradezu: „Michelangelo überträgt das Prinzip der Freitreppe auf den Innenraum."

(1) Hierher gehört, neben der bereits erwähnten Zeichnung, Geymüller, Figur 37, das Blatt Marcuard XII. Auf dem Haarlemer Blatt befindet sich übrigens ein Entwurf noch primitiverer Art: eine einfache einläufige Treppe, die von der Tür in gerader Richtung nach unten führt.

(2) Frey, 165 g und h.

(3) Vgl. auch Frey, 164 f. Zwischen dieser Lösung und der in Frey, 165 g und h festgelegten dürfte der Entwurf Frey 164d stehen, der schon die dreigeteilte Anlage zeigt, aber auch für den Mittellauf noch geradlinige Stufen vorsieht. — Der Übergang von der Konkav- zur Konvexanlage läßt sich gerade an der Zeichnung Fr. 165 k deutlich verfolgen: es handelte sich hier nämlich ursprünglich um eine Anordnung mit konkavem Mittellauf (vgl. den zugehörigen Grundriß Fr. 164 f.), die erst nachträglich durch Einzeichnung der konvexen Stufen abgeändert wurde — wobei es dahingestellt bleiben mag, ob Michelangelo ursprünglich daran dachte, diese konkaven Stufen (im Sinne der Bramantetreppe des Giardino della Pigna) mit den konvexen zu kombinieren, oder ob er von vornherein die Ersetzung — und nicht bloß die Ergänzung — der konkaven Treppe durch die konvexe ins Auge gefaßt hat. Selbst wenn das erstere der Fall gewesen sein sollte, so hätte dieser Plan doch jedenfalls bald aufgegeben werden müssen, denn Michelangelo wäre rasch zu der Einsicht gelangt, daß eine Kombination konvexer und konkaver Stufen, die nur unter der Bedingung zustandekommen kann, daß der konkave Teil sich trichterförmig nach oben erweitert), an diesem Orte weder praktisch noch ästhetisch möglich war, und daß es sich daher nicht um ein Sowohl-Als-Auch, sondern nur um ein Entweder-Oder handeln konnte. Zu vergleichen ist auch die Skizze Fr. 273e, von der es

Digitized by Google

mit hat Michelangelo den Weg zu einer seinem Kunstwollen vollkommen entsprechenden Lösung gefunden: während er früher — freilich von vornherein das Oval an Stelle des reinen Rundes erwählend — die Bewegung der kurvigen Stufen nach allen Seiten sich ausdehnen ließ, setzt er ihr jetzt gewissermaßen zwei Dämme, von denen eingepreßt, sie nur in einer einzigen Richtung sich auswirken kann. Der Druck der nunmehr mit verdoppelter Kraft nach vorne flutenden Masse vermag die Seitenflügel wohl etwas auseinander zu treiben — aber ihre seitliche Ausdehnung bleibt ebenso eingedämmt, wie ihre Vorwärtsbewegung dadurch aufgehalten wird, daß die konvex hervorgewölbten Stufen der Mitteltreppe mit den in der Ebene fixierten Stufen der Nebenläufe zu einer Einheit verbunden sind. Wie die Bewegung der michelangelesken Plastiken gegen die Starrheit der Blockebenen ankämpft, ohne sie überwinden zu können, so scheint in dieser Treppenanlage die Dynamik der „Scala aovata" zugleich gebändigt und gesteigert zu werden durch die einengende und zurückhaltende Statik der geradlinigen Seitentreppen: die klassische Renaissance, repräsentiert durch die in reiner, klar begrenzter Rundung sich entfaltende Bramantetreppe im Giardino della Pigna, will „Form" und „Freiheit" miteinander versöhnen — der Barock (vgl. die wie eine „zähflüssige Masse" sich langsam herniederwälzenden Stufen des Petersplatzes[1]) gibt unter Umständen die Form der Freiheit zuliebe preis — das Kunstwerk Michelangelos zeigt Form und Freiheit in einem unaustragbaren Gegensatz.

aber nicht sicher ist, ob sie noch den 20er Jahren angehört (vgl. Freys Text). Es wäre möglich, daß diese Skizze, deren Beziehung auf die Libreria uns unzweifelhaft erscheint, aus einer Zeit stammt, als der Meister sich unter dem Eindruck florentinischer Anfragen seine alten Projekte ins Gedächtnis zurückzurufen versuchte. Für diese Annahme könnte die Tatsache sprechen, daß einige auf dem gleichen Blatte befindliche Skizzen sich auf den Ausbau des Palazzo Farnese zu beziehen scheinen, und daß die in Fr. 273e angedeutete Lösung der in der vatikanischen Zeichnung von 1555 gegebenen bereits verhältnismäßig nahekommt.

(1) Wölfflin, Renaissance und Barock, 3. Aufl. 1908, S. 29.

Digitized by Google

DÜRERS „MARTER DER 10000 RITTER"

Von WILHELM JUNIUS-Dresden

Unter den frühen Holzschnitten Dürers gibt es eine „Marter der 10000 Christen", von dem wir annehmen, daß er Kurfürst Friedrich dem Weisen von Sachsen vor Augen gekommen sein muß. Etwa 1507 erteilt der Kurfürst Dürer den Auftrag, dies graphische Blatt als Vorlage für ein Gemälde zu benutzen, wohl zum Schmucke der Wittenberger Allerheiligenkirche bestimmt. Dürer hat, vermutlich durch die mantegneske Behandlung ähnlicher Themen in Padua (etwa das Motiv des mit dem Holzhammer erschlagenen Heiligen) beeinflußt, und, wie Wölfflin nachgewiesen hat, angeregt durch eine perspektivische Zeichnung aus dem Musterbuch des Jean Pélerin (alias Jean Viator oder Johannes Pilgram), die Komposition figural wesentlich bereichert. So sehen wir auf knapp 100 cm im Geviert die Leinwand bedeckt mit der Darstellung eines schrecklichen Massenmartyriums, dessen grausige Einzelheiten Dürer mit der Freude an der Möglichkeit, eine Fülle von Aktstudien oder Bewegungsmotiven unterzubringen, und in dichter figuraler Belebung weit drastischer und anschaulicher als auf dem Holzschnitt schildert. Nicht ohne Stolz ob der Bewältigung des krassen Stoffes und der kompositionellen oder zeichnerischen Schwierigkeiten stellt er sich und Freund Willibald Pirkheimer in den Brennpunkt des scheußlichen Gemetzels, vielleicht auch nicht ganz ohne satirische Nebenabsicht, gleichsam in alter Bänkelsängerweise die „schauerliche Moritat" vortragend und mit der auf einen Stab gespießten Papierfahne, die die selbstbewußte Inschrift trägt: „Iste faciebat anno domini 1508 Albertus Durer Alemanus", seine Autorschaft bezeugend. Und wüßten wir's nicht aus dem Selbstbildnis, so würde uns ein Brief Dürers vom 19. März 1508, an Jakob Heller gerichtet, darüber belehren, wie viel der Meister in monatelangem fleißigen Kläubeln und höchster technischer Sorgfalt in das Bild hineingemalt hatte: „Ich wollte, daß ihr meines gnädigen Herren Herzog Friedrichs Arbeit sähet! Ich bin der Meinung, sie würde euch wohlgefallen!"

Allerdings mit dem geforderten Ehrensold von 280 rheinischen Gulden, die sein Wittenberger Gönner ihm ausgelobt hatte, scheint sich Dürer nicht angemessen entschädigt gesehen zu haben, denn „in dem Bilde stecke die Arbeit eines Jahres, und verdient habe er nichts dabei, da er von den 280 Gulden gerade den Lebensunterhalt für dieses Jahr hätte bestreiten können." „Es verzehrts einen schier dabei." Aber wir wissen, daß Dürer mit solchen Äußerungen den immer klagenden Landwirten gleicht, denn bald nachher kann er sich Haus und Garten kaufen.

Eins ist gewiß: Dem Besteller hat das Bild Freude gemacht, und ihm wie seinen Nachfolgern war es ein kostbarer Besitz, der später nach einer merkwürdigen Odyssee den Wiener kaiserlichen Kunstsammlungen einverleibt wurde. Überaus interessant ist die Vorgeschichte der Erwerbung dieses Dürer-Werkes für Wien, die ich mit nachfolgender Veröffentlichung von neuen Urkundenfunden in ein helleres Licht setzen zu können glaube.

Waagen hatte ohne Begründung behauptet, das Bild sei als Geschenk des Kurfürsten August, oder, wie das „Handbuch der deutschen Malerschulen" besagte, als Geschenk des Kurfürsten Christian II. von Sachsen in die Sammlung Kaiser Rudolf II. gekommen. Erst v. Eye hatte in seinem Buche: „Leben und Wirken Albrecht Dürers" der Vermutung Ausdruck gegeben, das für Kurfürst Friedrich III.

Digitized by Google

zwischen 1507—1508 gemalte Bild sei aus der Allerheiligenkirche zu Wittenberg auf Verlangen des Kurfürsten Johann Friedrich des Großmütigen nach Brüssel geschickt worden. Diese Vermutung trifft annähernd das Richtige, wie ich es durch einige Urkundenfunde im Weimarer Archiv belegen kann.

Aus Augsburg schreibt am Montag nach Johannes Baptista 1548 der seit dem 24. April 1547 vom Kaiser gefangen gehaltene Kurfürst Johann Friedrich d. Ä. an seine Söhne[1]):

„Freuntliche liebe sone, nachdem Lucas maler noch allerlei gemelde, so uns zustendig, bei sich hat, auch das Tuch, so wir zu Lichtenberg uffn sahl haben mahlen lassen[2]), wider abgenohmen und zu sich genohmen, und wir besorgen, do es die Leng anstehend blieb, das sie nicht gefordert, das sie hinweg komen und verlohren werden mochten. So begeren wir freuntlich, E. L. wollen beschaffen lassen, das sie von im gefordert und jegen Weymar bracht und aufgehoben werden. In sonderheit aber ist eine Tafel vorhanden, daruff die zehntausent ritter gemahlet, dieselb wollen E. L. fordern und dem Renthmeister befehlen lassen, das er sie in itzigem Leiptzischen Mark(t) mit vleis einmache, domit sie nicht schaden nehme und sie der Schetzen oder Herbrots Factor zustelle, domit sie mit den gütern gegen Franckfurt und dodannen nach Antorff[3]) gebracht und uns überschickt, dan wir seindt willens dieselb zu verschencken."

In Erledigung des väterlichen Auftrages schreiben nun des Kurfürsten Söhne, Johann Friedrich der Mittlere und Johann Wilhelm an „Lucas Mahlern zu Wittemberg" (Cranach d. Ä.) am 26. Dezember 1548[4]):

„Liber getreuer. Wir geben Euch zu erkennen, das uns der hochgeborne Fürst, her Johans Friedrich der elter, Herzog zu Sachsen etc., unser gnediger liber Herr und Vatter itzo von Brüssel aus geschrieben und uns Euch anzuzeigen bevolhen, nachdem Ir allerley Gemelde, auch das Tuch, so zu Lichtenberk auf dem Sahl gestanden, bei Euch hettet, welchs alles iren gnaden gehorig, das Ir dasselbe alles mit vleis einmachen, in itzigen Neuenjarßmarkt gegen Leipzik schicken und den unsern in Marcus Buchners Haus überanthworten sollet. Und dieweil Ir auch darüber eine schone Taffel, darauff dy zehentausen(t) Ritter gemahlt, in Eurer Verwarung hettet, so sollet Ir dieselbe Taffel in Sonderheit und mit allem Vleiß alain auch einmachen, dasselbe mit einem großen A[5]) auswendig zeichnen und den Unsern, wy berurt, zu Leipzik in Buchners Haus neben dem andern auch überantworten lassen. Demnach begeren wir, Ir wollet Euch desselben auff unsern Kosten also halten und in sonderheit obgemelte Taffel, darauf die zehentausent Ritter gemahlt sonder und alein dermaßen einmachen, do sie gleich einen weitern Wege dan das andere Gemaehl gefürt werden solte, das sie davon deßgleichen von Regen und Unwetter keinen Schaden nehme. So haben wir auch den Unsern so zu Leipzik in Buchners Haus sein werden, bevolhen, dasselbe von Euch oder den Euern anzunehmen und sich damit weiter unsers gnedigen liben hern Vatters Befehl zu halten. Doran tut ir Irer Gnaden und unser gefällige Meinung.

Datum. Weimar am tag Steffani anno 1548."

(1) S. Ernest, Gesamt-Archiv — Weimar. Reg. L. pag. 183—197. B. 7, Nr. 5, Beizettel.

(2) Vgl. Beilage Nr. 6 zu Reg. L., fol. 231, Nr. 1.

(3) Antwerpen.

(4) L. fol. 231, C. 1. (2. Schreiben Beilage 6), Concept.

(5) Wohl als Signatur für den Bestimmungsort Antwerpen, nicht aber auf Albrecht (Dürer) bezüglich zu denken.

Digitized by Google

Diesem Briefe der Herzöge an Lukas Cranach ist noch eine Nachschrift beigefügt: Cedula[1]).

„Wir begeren auch, Ir wollet uns durch euer Widerschreiben bei disem Boten unterschidlich vermelden oder eine Vorzeichnis zuschicken, wie vihl und was vor Stuk Ir gegen Leipzik schicken werdet, auf das davon nichts verlohren und wir es alhir wiederumb also empfahen mogen.

actum ut supra."

Ebenda befindet sich das Konzept eines Briefes vom 1. Januar 1549, den die Söhne des gefangenen Kurfürsten „an Jacob Herbroths von Augsburg Factor zu Leipzig" gerichtet:

„Lieber besonder. Uns hat der hochgeborne Fürst, Herr Joh. Frid. Herzog zu Sachsen etc. . . . . itzo von Brüssel aus geschrieben, das wir iren Genaden ein schön kunstreich Gemehl oder Taffel durch Dich mit Deines Herrn Güttern pis gegen Antorff und dodannen fürder gegen Brüssel zuschicken sollen. Die weren ire Gnaden fürder zu verschenken bedacht. Demselben nach begeren Wir gnediglich, Du wollest dieselbe Taffel von unsern Geschickten itzo zu Leipzik ahnnehmen, diselbe neben Deines Hern Güttern gegen Anthorff und dodannen furder nach Brussel vorschaffen und unserm gnedigen liben Hern Vettern daselbst überanthworten lassen, was dieselbe mit Furlohn gistet (kostet), das werden ire Gnaden auf Deinen Bericht lassen bezalen und Vleis haben, damit derselben Taffel unterwegen mit Zurprechen vom Wetter oder sonsten vorsetzlich kein Schaden zugefügt werde.

Datum Weimar am Neuenjahrstag anno 49.

Mutatis mutandis ahn den Schetzischen Factor."

Am Sonnabend nach Erhardi (12. Januar) 1549 schreiben die Söhne an den Kurfürsten[2]):

„Wir haben auch auff E. G. Bevehl Lucas Mahlern alspaldt geschrieben, das er alles E. G. Gemehl mit Vleis einmachen und das Teflichen mit den Xtausend Rittern alein sonderlich und wohl verwarn und das alles auf unsern Kosten in dem vergangenen neuen Jahrsmarkt gegen Leipzik schicken und den Unsern daselbst zustellen solte, wie sich dann Herbrots Factor E. G. berurts taffelein zugeschicken erboten; Dorauff auch Meister Lucas uns beigelegte anthwort gegeben, aber ungeacht derselbe seiner anthwort hat er gar nichts gegen Leipzik geschickt, wie dan die unsern pis zu Ende des Markts darauff gewartet, wie es aber zugen muß und was den Mahn doran verhindert hat, das konnen wir nit wissen, wir wollen uns aber darumb furderlich erkunden und E. G. davon weitern Bericht thun."

Am 8. Februar 1549 erfahren wir aus einem Schreiben des Kurfürsten bzw. durch ein beigelegtes Verzeichnis[3]), welche Gemälde seinerzeit Lukas Cranach während der unruhigen Zeitläufte des schmalkaldischen Krieges in sichern Verwahr genommen hatte:

„Nachdeme wir auch bishere von Euern Libden nit bericht worden, ob unser Conterfeit, davon wir E. L. jüngst geschrieben, zu Weimar ankomen und unsern Befehlich nach angeschlagen worden sey. So wollen E. L. uns davon bericht thun. Und dieweil Lucas Maler die Tafeln mit den Zehentausent Rittern

(1) Reg. L. fol. 231. C. 1.

(2) Reg. L. pag. 231, C. 1 (2. Schreiben, Beilage 6).

(3) L. fol. 231, C. 1.

Digitized by Google

E. L. zugeschickt, die E. L. durch Hieronymus Widman zu Erffurt nach Antorff besteltt, uns durch Ir Schreiben zu erkennen geben, bei weme wir solche Tafeln zu Antorff fordern lassen sollen.

So vorstehen wir auch, das Meister Lucas darneben noch zwei gemalte Tucher uberschickt. So wollen E. L. mit dem einen, doruff die Hasenjagt ist, die Verordnung thun, das es uff dem neuen Jhagthaus zu Wolffersdorff, wan das baufertig, angeschlagen werde. Und wan das andere Tuch in unser Stuben, dorin E. L. nun furtan mit unser Gemahel[1]) essen sollen, nitt konnte aufgeschlagen werden, Platzes halber, dasselbige zu Wolffersdorf in Gleichnus aufschlagen lassen und mit dem Baumeister die Verfügung thun, daß mit dem bewilligten Nachschuß des Baugeldes der Bau daselbst zu Wolfersdorf volgend gefertiget werde, das er uffn Sommer[2]) gewisslich fertig sei.

Datum ut supra."

Es liegt diesem Briefe bei ein „Vorzeichnis der Taffeln und gemalter Tücher, welche Lucas Mahler (Cranach) von Wittenbergh anher geschikt"[3])

1. ein taffel, darauff dy zehen Tausent Ritter gemahlt, „das Kunststüke" genant.

2. ein groß gemahlt tuch, dorauff mein genedister elter her[4]) und etzliche seiner gnaden rethe conterfedt sein, welchs zu Lichtenberk gewest.

3. ein tuch, do die Hasen dy Jeger fahen und brathen.

4. ein tuch Sodoma und Gomorra.

5. ein tuch, do Cristus Jungern auß dem Weingarten gejagt werden.

In einem Briefe vom 10. Februar 1549[5]) erfahren wir, daß Dürers im Gewahrsam Lukas Cranachs zu Wittenberg befindliche „Marter der 10000" nach Weimar, und durch Vermittelung des Botenfuhrmanns Hieronymus Wydman in Erfurt nach Antwerpen in die Fuggersche Agentur befördert werden soll.

„Hieronymus Wydman an die Herzöge Johann Friedrich und Johann Wilhelm

. . . E. F. G. Schreiben, eins Theffleins halben, darauff ein Kunststück gemalt sein soll und das E. F. G. gnediger lieber Herr und Vather, mein gnedigister Herr, der Churfürst befohlen, dasselb durch meine Forderung gegen Antorff zu bringen, hab ich undertheniglich empfangen und ferners Inhalts verlesen. Darauff mein underthenig Antwort, das ich gehorsam und ganz willig zu furdern berurte(s) Thefflein gegen Anttorff zu bringen und in meiner Herrn Behausung daselbst zu verfügen, da man auch dasselbig anzutreffen und finden soll. Was es aber mit der Fhur dahin zu furen geschen mag, kan ich nicht wissen, weil mir verporgen, wie schwer es am Gewicht ist, das man woll befinden kann, da man es wiget, das E. F. G. oder derselbigen Rentschreiber ich untertheniglich woll will berichten

(1) Sibylle von Jülich, Cleve und Berg, die Mutter der Herzöge Johann Friedrich und Johann Wilhelm.
(2) Die Hoffnung, schon den Sommer 1549 auf dem Jagdschloß Wolfersdorf verbringen zu können, war vergebens, denn erst im September 1552 hielt der freigelassene Kurfürst Einzug in seine alten Lande. In dem Kapitalregister der Einnahmen und Ausgaben des Kammerschreibers Jobst Apel für Herzog Johann Friedrich d. J. ist 1552 folgendes eingetragen: „3 Gulden 9 Groschen dem Schweizer Calbierer an einem Doppelducaten von wegen das er m. g. H. die erste Botschaft bracht, das seiner Gnaden Herr und Vatter seiner Gefengnus entledigt sei. Mitwoch am Abende Himmelfahrts Christi umb 10 Uhr zu Mittage." (Bb. 4692.)
(3) Beilage Nr. 6 zu Reg. L, fol. 231 C, Nr. 1.
(4) Wohl Friedrich der Weise oder Johann der Beständige.
(5) Reg. L. pag. 231 C 1 (2. Schreiben Beilage 6).

Digitized by Google

nach dieser Zeit. Derwegen wollen E. F. G. gnediglichen befugen lassen, daß berurte(s) Thefflein mir gegen Erffurdt in mein Behausung geschickt, will ichs fürder nach Antorff, wie E. F. G. begeren, aufs furderlichst untertheniglichen verschicken, da es E. F. G. Herrn und Vather mein gnedigister Herr in meiner Herrn der Fugker Behausung mag lassen fordern.

Datum: Suntags nach Dorothea Anno dom. 1549."

Am Montag den 11. Februar 1549 schreiben die Söhne des Kurfürsten an den Fuggerschen Agenten Wydman (Wiedemann) in Erfurt[1]).

„1549 montags nach Dorothea.

Die Herzöge Joh. Friedr. u. Joh. Wilh. an Jeronimus Wideman. Liber getreuer. Auf die Anthwort, so du uns gestern auf unser schreiben gegeben, tun wir dir die Taffel hirmit zuschicken und begeren gnediglich du wollest diselbe gegen Antorff in deiner Herrn der Fugger Haus zu furen bestellen, alda wirdet sie unser gnediger liber her und vatter holen und furder zu sich bringen lassen.

Was du auch derwegen zu Furlohn von Erffurt gegen Antorff geben wirdest, das sol Dir auf Dein Anzeige alhir aus unser Renterei wider erlegt werden."

Es folgt die ebenfalls vom 11. Februar 1549 datierte Empfangsbescheinigung des Erfurter Fugger-Agenten Wydman[2]).

„1549 (Montag nach Dorothea). Erfurt.

Jheronimus Wydman an Herz. Joh. Friedr. d. M. u. Joh. Wilh.

. . . E. F. G. Schreiben, darneben die eingemachte thaffel in plahen (Segeltuch) verwart, hab ich bei diesem furmann brieffszeiger woll empfangen und wiewoll dieselbige furleutt die nach Anntorff fahen wolln, diesen tag, ehr die Thaffell komen vermughe; weil die aber zu Farrenroda mit Haus gesessen, drei in vier tag sich anheim enthalten werden und ich mit ihn verlassen, daß sie diß Kunststück mitnemen wolln, will ich solchs mit eigener Fhur ohn Hans Schweygker zu Eyssenach verschaffen, alda wollin sie solche Thaffell fordern, aufladen und mit nach Antorff nemen, in meiner Heren der Fugker behausung antworten. Darneben will ich Bericht schreiben, soll . . . meinem gnedigsten herrn dem Churfürsten, E. F. G. herrn und lieben Vathern, weiter zugestellt werden. Waß furlohn darauff geht von Erfurdt bieß gen Anntorff, will ich erlegen und zu gelegener Zeit in E. F. G. Rentherei anzeigen."

Nachdem nunmehr der Transport des „Kunststückes" nach Antwerpen in die Wege geleitet ist, berichten am gleichen Tage die Herzöge ihrem Vater von dem Empfang eines für die Weimarer Stadtkirche bestimmten, wohl während der Gefangenschaft gemalten Bildnisses des Kurfürsten und melden den Abgang der Sendung von Erfurt nach Antwerpen.

„1549. Montags nach Dorothea. Februar 11. Weimar.

Joh. Friedr. d. M. u. Joh. Wilh. an Johann Friedr. d. Ä.[3]).

Euer gnaden Conterfet haben wir von dem Glaitzman zu Erfurt empfangen. Und wiewoll E. G. bevolhen, das wir dasselbe gegen dem Predigstulh uber[4]) hetten uffmachen lassen sollen, weill aber die Leuthe vast alle die Angesicht nach dem Predigstulh kheren, so hette es nymandes dann wir und wher unter dem Predigstulh stehet, der doch wenig seind, sehen konnen.

(1) Reg. L. pag. 231. C. 1. (2. Schreiben, Beilage 6.)

(2) L. fol. 231, C. 1. (2. Schreiben, Beilage 6.)

(3) Reg. L. fol. 231—239, C 1, Blatt 11 ff. (Altes Konzept.)

(4) Der Kanzel gegenüber.

Digitized by Google

Dorumb ist es mit der Rethe Bedenken neben den Predigstulh zwischen uns und dem Predigstulh uffgemacht worden und wirdet das Volck durch die Predicanten vor E. G. vleissig zu bietten treulich ermhanet. Dem Fhurman, welcher das Conterfey gegen Erffurt bracht, haben wir zwen Gulden und etzlich Groschen zu Fhurlhon geben lassen[1]).

So hetten wir auch E. G. die Tafell mit den zehentausend Rittern gerne eher nach Antorff geschickt, haben aber keine Fhure darzu erlangen konnen. Wir haben aber durch Jheronimus Wiedemann berurte Tafel heut Montags nach Dorothea gegen Antorff geschickt, doselbst in der Fugger Hauß werden E. G. dieselbe fordern lassen, und wir wollen das Fhurlhonn von hiennen aufs bis gegen Antorff entrichten.

Was auch Lucas Maler neben derselben Tafel vor gemalte Tucher anher gesand, das findet E. G. uff eingelegter zeddel zu vornehmen und wollen uns mit den baiden Tuchern, die gegen Wolffersdorff sollen gesandt werden, E. G. Befehls halten."

Ein letztes Mal wird die Marter der 10000 noch in einem Briefe des Kurfürsten (wohl aus Brüssel?) an seine Söhne am 28. Februar 1549 erwähnt[2]).

. . . „Das E. L. unser contrafedt neben dem bredigstul umb des Volks willen haben ufschlagen lassen, seind wir auch zufriden. So wollen wir die bestellung thun, das wir die uberschickte Taffel von Antorff anher bekomen.

Es hatt aber Lucas maler noch vil mer taffeln und gemelde, die unser seint und zu Wittenberg in der Kirchen gewesen, damit nun wir nach seinem tode[3]) umb

(1) Vielleicht bezieht sich auf dieses Bildnis folgender Vermerk in den Rechnungen des Kurfürsten aus der Gefangenschaft 1547/48: „Ausgab XV Gulden an X Cronen dem Maler von Louen (Löwen) mein gestrengen Herrn zweimal abconterfeit.

II Gulden III Patzen an II Philippsfl. bemelten Maler von Louen geschenkt zu Vererung, als er die eine Taffel anders gemacht.

XV Gulden an X Cronen dem Maler von Louen von der Taffel abzumalen, darin mein g. H. u. der Spanisch Hauptman abconterfeit. Actum am Karfreitag." (Weimar, Ernest. Gesamt-Archiv, Bb. 4666.)

Ferner ebenda „Rechnung über alle Einnam u. Ausgab Herzog Joh. Friedr. d. ä. (während der Gefangenschaft) von Peter von Konitz gehalten. 1548/49. Ausgab auf Befehl. 30 fl. X patzen an 20 französische Cronen dem Maler zu Prüssel vor zweie Taffeln zu Conterfacten, die eine m. g. Herrn und dem Hauptmann uff ein Taffel, hat m. gn. Her dem Hauptman geschenkt und dan ein clein Teffelein ist m. gst. Frauen geschickt worden."

(2) Reg. L. pag. 231—239, C. 1. fol. 74b, 75. Antwort zum 2. Schreiben.

(3) Cranachs Gesundheitszustand mochte zu solchen Befürchtungen Anlaß geben, wie aus folgendem Brief Cranachs an den Kurfürsten hervorgeht: 1547. August 14.

„Durchlauchtiger hochgeborner gnediger Fürst und herre. Ewer furstl. gnaden mein unterthenige schuldige und willige Dinste alzeit zuvor, so habe (ich des) datum suntag nach Laurenti ein (Schreiben) von e. f. g. entpfangen. dar(innen) e. f. g. begeren verstanden, das ich (zu) e. f. g. gegenn Auspurg (Augsburg) komen, we(s ich) gernen thun wolt und schuldig bin. Darauff ich e. f. g. unterthenig nicht verhalten wil, das ich mit sch(wäche) meines leibs noch zur zeit nicht raisen kan, dan ich denn schwindel im heubt habe und off in firzehn thagen nicht aussm hause komen kan, aber so mir (besser ist?) und es mit dem schwindel nachlasen wird, ich mich nicht seumen und zu e. f. g. komen, bin auch sonsten im willen gewesen, e. f. g. in der anligenden nott zu bes(uchen) und e. f. g. die arbet gebracht haben, welche ich verfertiget habe. Aber so ich wider frisch wurde, wil ich e. f. g. die arbet mitbringen. Ihm fal aber, das es mit mir nicht besser wurde, wil ich mit mein diner e. f. g. die gemachte arbet zuschicken und auch etzlichen spannigem (Wein), denen ich geerbt zuschicken. Darneben sonsten etzlich gemelde und solches e. f. g. zuforen besichtigen lassen, ob e. f. g. derselben haben woldet und e. f. g. darvon nemen mocht, was e. g. gefellig sein mocht. So hette ich e. f. g.

Digitized by Google

dieselbige taffeln und was er hatt, nicht komen, so wollen E. L. von ime ein inventarium und verzeichnis fordern und die beilegen. Und nachdem zu Wittenbergk die taffel, so über Doctor Martini (Luther) gotseligen Grab geordnet[1]), weg genomen und bevolhen ist worden, mit nach Weymar zu nemen, so wollen E. L. uns berichten, ob es geschehen oder nicht und so sy zu Weymar, dieselbe in die Kirchen ufmachen lassen."

Aus den Worten Kurfürst Johann Friedrichs „wir seindt willens dieselb zu verschenken", geht zweifelsfrei die Absicht hervor, das Los seiner Gefangenschaft in Brüssel dadurch zu mildern, daß er die Tafel mit den 10000 Rittern (das Bild wird heute nur noch „die Marter der 10000 Christen unter König Sapor II. von Persien" genannt), „das schön kunstreich Gemehl" oder das „Kunststücke", wie es in der weiteren Korrespondenz bezeichnet wird, dem bekanntesten Kunstsammler der Zeit, dem einflußreichen Kanzler Kaiser Karls V., Nikolaus Perrenot, zum Geschenk machte. Der erst 1536 erbaute prachtvolle Perrenotsche Palast in Besançon barg die erlesensten Gemälde Italiens, Flanderns und Deutschlands, und so konnte in der Tat die versöhnliche Wirkung durch diese kostbare Bereicherung der Sammlung des kaiserlichen Kanzlers nicht ausbleiben. Des Kaisers Zorn wäre wohl durch ein Gemälde nicht zu besänftigen gewesen, selbst wenn es sich um ein Werk Dürers handelte. Von diesem wichtigen Vermittler zwischen dem sächsischen Kurfürsten und dem Sieger von Mühlberg schrieb Karl V. selbst 1545 an seinen Sohn: „Er hat einige Passionen, unter anderem viel Lust, seine Familie hochzubringen und zu bereichern."

Das „Kunststücke" dürfte im Sommer des Jahres 1549 in Antwerpen eingetroffen sein; der glückliche Empfänger hat sich also nicht lange des Besitzes freuen können, denn Kanzler Nikolaus Perrenot starb 1550. Kurfürst Johann Friedrich hat seinerseits in Brüssel Gemälde erworben, die er nach Weimar sandte, wie aus nachfolgenden Briefen hervorgeht[2]):

1549. November 21. Johann Friedrich d. M. an den Vater.

„Es haben mir E. G. etliche tucher zugeschickt, mit denselben sol es E. G. bevehl nach gehalten werden. Das tuch, darauff die Stat Mechel(n) gemalet, ist ganz schrecklich und ist ein anzegung des Zorns Gotts wider die sunde. — E. G. die haben mir auch bei der nechsten post geschriben, zweier Kasten halben, dorinnen vil Kunststuck und anders sein solle und das der rentmeister E. G. bericht hette, als hett ich die Kasten in Verwarung. Dorauf wil ich E. G. nicht verhalten, das

fel zu klagen und mit e. f. g. zu reden, wollen sich nicht wol schreiben lassen. Wollen got den Allmechtigen fur e. f. g. threulich bitten, das e. f. g. mogen frisch frolich gesunt zu Lande komen Der almechtige got gebe e. f. g. gnade durch den heiligen geist auf dem reihß, das e. f. g. mogen glük und sig haben. Amen. Domit sein e. f. g. dem almechtigen got ihn sein schutz und schirrm bevoln. Datum Witenberg suntag nach Laurenti im 1547 jar Euer furstlichen gnaden ganz untertheniger diner Lucas Cranach Maler" (S. Ernest. Gesamt-Archiv Weimar. J. pag. 577 Y No. 16. Zwei Blätter mit Verschlußsiegel, Originalpapier).

(1) Vielleicht identisch mit der nachfolgend erwähnten: Einname und Ausgabe des Leipziger Ostermarkt 1549. Ausgabe auf Befehl. 70 Gulden auf meiner gnedigen jungen Herrn muntlichen Befehel Heinrich Zigelern dem Jungen zu Erfurt vor das gegossene Bilde Doctoris Martini Luthers loblicher und seliger Gedechtnus Contrafei mit umbgossener Schrift, welchs hievor laut churfürstlichs Befehels dem Zigeler nach dem Zentner zu bezalen angedingt, hat aber das aus Unterthenickeit in Ansehung der Gelegenheit überhaupt mit 70 Gulden zu bezalen gelassen laut seiner Bekenntnus. (Bb. 4680.)

(2) Reg. L. fol. 287—296, Faszikel C. 7, S. 26.

Digitized by Google

ich wol nach solchen Kasten gefragt, aber nichts darvon erfaren konnen, wo sie sein oder wer sie habe. Habe sie auch bis auf dise stunde nicht gesehen. Aber das bin ich berichtet worden, das sie zu Torgau eingeschlagen worden sein. weiter weiß ich nichts darumb, so ich aber erfare, wil ich E. G. bevehl nach dormit gebaren lassen."

Die Antwort des Kurfürsten auf diesen Brief ist datiert 1549 Dezember 7. Brüssel[1]).

Kurfürst Joh. Friedr. d. ä. an Joh. Friedr. d. M.

„ . . . Was die gemalten Tucher belanget, zweifeln wir nit, E. L. werde darob (bedacht) sein, das damit unserm befehl nachgegangen. Wir begern aber freuntlich wan Doctor Bruck der alte zu Weymar sein wirdet E. L. wollen ihme das Gemeld und Contrafeit, wie die Stadt Mecheln durch das Wetter vom Pulver beschedigt, sehen lassen und an ihm horen, wie es ime gefalle.

Die zwen Kasten, darinnen die Kunststück und anders verwarlich eingelegt worden, ist es an dem, das wir von dem Renthmaister bericht worden seindt, das E. L. dieselben Kasten in Verwahrung haben solten, weil dem aber nicht also, so haben wir unserm Secretario Johan Rudolf befohlen sich weiter derwegen zu erkundigen und do sie wie wir uns vorsehen wollen, zur Hand gebracht, so wollen sich E. L. voriges unsers gethanen befehlichs darmit halten . . ."[2]).

Der Witwe des Kanzlers Perrenot sind nach dem Tode ihres Gatten Anträge gemacht worden, die „Marter der 10000" zu verkaufen, doch ist wohl der Sohn des Kanzlers, Kardinal Granvella, als erbberechtigt in den Besitz des Bildes gelangt. Ein jüngerer Sohn des Kanzlers Perrenot, der Bruder des Kardinal Granvella, Thomas Perrenot, käme als Erbe des Dürerschen Gemäldes ebenfalls in Betracht, denn wir finden es in den Händen seines dritten Sohnes Franz Perrenot, Grafen von Cantecroix. Man kann das daraus schließen, daß der Graf von Cantecroix sich mit seinem Onkel, dem Kardinal Granvella, eben wegen dieses Gemäldes überworfen hatte und bei Kaiser Rudolf in Ungnade gefallen war. Der Kaiser wünschte Dürers „Marter der 10000" zu erwerben, der Graf, damals kaiserlicher Gesandter, schickte seinem Herrn jedoch statt des Originals eine Kopie, die, als solche erkannt, sofort samt dem Abberufungsschreiben an den Gesandten zurückging. Kein Wunder, daß auch der Kardinal ob der Schmach, die sein Neffe über die Familie gebracht hatte, den Grafen Franz durch Enterbung strafte und ihm nur sein Porträt bei seinem am 21. September 1586 in Madrid erfolgten Tode vermachte. Das kümmerliche Legat des reichen Onkels hing der gräfliche Neffe im verschwiegensten Kabinett seines Palais in Besançon auf, um, Goetz von Berlichingen variierend, „lui faire tous les jours la grimace."[3]) Erst im Jahre 1600 ging der Wunsch des Kaisers in Erfüllung, Dürers „Marter der 10000" für die Wiener Kunstkammer erwerben zu können.

Was würde wohl Albrecht Dürer gesagt haben, wenn er geahnt hätte, daß das für seinen Gönner Friedrich den Weisen gemalte Martyrium einst dessen Neffen als captatio benevolentiae beim Reichskanzler dienen sollte, um nach nahezu 100jähriger Irrfahrt die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien zu schmücken?

(1) L. fol. 287. C. Nr. 7. 3. Schreiben, Antwort.

(2) Ich vermute, daß auch diese beiden Truhen. mit Kostbarkeiten und Kuriositäten gefüllt, vom Kurfürsten in Brüssel verschenkt werden sollten.

(3) Castan: Monographie du palais Granvelle à Besançon. (Paris 1867.)

Digitized by Google

DEUTSCHE GOLDSCHMIEDE IN ROM

Von FRIED. NOACK

Deutsche Handwerker sind schon im Mittelalter zahlreich am Sitz des Papsttums tätig gewesen, in einzelnen Gewerben war ihre Zahl dauernd so groß, daß sie eigene nationale Zunftbruderschaften bilden und Häuser und Kirchen bauen konnten. Eine deutsche Weberzunft hat das Mittelalter nicht überdauert, dagegen sind die Bruderschaften der Bäcker und Schuster erst während des 19. Jahrhunderts im deutschen Campo Santo aufgegangen. Goldschmiede und Silberarbeiter haben zwar keine besondere nationale Handwerksgemeinschaft gebildet, sind aber nächst jenen wohl die stärkste deutsche Gewerbegruppe gewesen und haben noch im 18. Jahrhundert eine ansehnliche Rolle unter den römischen Berufsgenossen gespielt. Die Hauptstadt der Päpste mit ihren Hunderten von Kirchen und dem Prunk ihres Gottesdienstes bot ja diesem Gewerbe jederzeit reiche Arbeitsgelegenheit und die frommen Pilgerfahrten und regelmäßigen Besuche von Bischöfen, Prälaten und Ordensleuten aus Deutschland sicherten dem Handel mit Devotionalien aus Edelmetall immer eine landsmännische Kundschaft. Einige von diesen Goldschmieden aus dem Reich haben es durch ihre Leistungen in Rom zu hohem Ansehen gebracht, haben Arbeiten für den päpstlichen Hof ausgeführt und trotz ihrer fremden Herkunft Ehrenämter in der römischen Zunft bekleidet. Im folgenden sind nach Jahrhunderten zeitlich geordnet alle deutschen und flämischen Vertreter des Fachs zusammengestellt, über deren Dasein und Tätigkeit in Rom ich urkundliche oder literarische Nachweise gefunden habe.

XV. Jahrhundert.

1460 Adriano di Hamcher de le Magnia (Allemagna) merciario erhielt am 14. März vom päpstlichen Hof 75 Dukaten für ein goldenes Kreuz mit Diamanten als Geschenk des Papstes an den Markgraf von Brandenburg. [Müntz, Les arts à la cour des Papes, I, 314.]

1463 Nicolaus tudesco erhält 17. Dezember 18 Goldgulden für 2000 petiae auri zur Ausschmückung der Petronilla-Kapelle in der Peterskirche. [Müntz, I, 290.]

1464 Nicolo todesco erhält 5. Mai 8 Gulden für ein migliaro d'oro zur Ausschmückung der Andreas-Kapelle der Peterskirche, 21. Mai 3 Gulden für 300 petiae auri zu demselben Zweck. [Müntz, I, 288.]

1470 Albert Bischof de Hamborch alias de Bingen, aurifaber, der in Via dei Pellegrini (heute noch Goldschmiedsgasse) ein Haus der Bruderschaft S. Maria dell' Anima bewohnt, liefert derselben ein Petschaft mit dem Bild der Muttergottes. [Lohninger, S. Maria dell' Anima, die deutsche Nationalkirche, S. XVII, XIX.]

1483 Der Goldschmied Heinrich Wachtel aus Deutschland wird gefangen gesetzt und auf Befehl des Papstes Sixtus IV. wieder freigelassen. [Müntz, III, 243.]

XVI. Jahrhundert.

1503 Petrus Bochsler auri plagator de Ulma setzte 17. Juni seiner Frau einen Grabstein auf dem deutschen Friedhof bei St. Peter. [Forcella, Iscrizioni delle chiese di Roma, III, 354.]

1501—13 Petrus Post, Goldschmied aus Leyden, zahlt Beiträge als Mitglied der deutschen Bruderschaft von S. Maria del Campo Santo; Petrus Post de Lacie (?)

Digitized by Google

alemanno, Konsul der Goldschmiedezunft, wird 25. Juni 1508 beim Ankauf des Grundstücks für den Bau der Zunftkirche erwähnt: bewohnte ein Haus der Anima-Bruderschaft, wofür er 3. Juni 1513 20 Dukaten Pacht bezahlte. [Hoogewerff, Bescheiden in Italie, S. 237. — Bertolotti, Artisti lombardi in Roma, II, 313. — K. Hnr. Schäfer, Johannes Sander von Northusen, S. 50.]

1510 Nikolaus Silber, auricussor, aus Ulm, führt die Vergoldungen in den beiden Seitenkapellen des Chors der Animakirche im Mai d. J. aus [Lohninger, S. 68]; bewohnte ein Haus der Anima-Bruderschaft in Via Tor Millina, wofür er 5. April 1513 die Pacht von 12 Dukaten zahlte. [K. Hnr. Schäfer, Johannes Sander von Northusen, S. 48—50.]

1527 Am 6. Mai werden die von dem auricussor Nikolaus Silber und dem Goldschmied Peter Post bewohnten Häuser der Anima-Bruderschaft von den Landsknechten geplündert, auch die von Silber in die Sakristei der Animakirche geflüchtete Truhe mit Pretiosen wird ausgeraubt. [K. Hnr. Schäfer, S. 61, 62 f.]

1543 Der Goldschmied maestro Teodoro todescho zahlt an die Zunft 2 Scudi per la banca, d. h. für Eröffnung seines Ladens; wahrscheinlich dieselbe Person wie Todosio todesco, Todericho todesco, Todero fiamengo, die 1544, 1546, 1550, 1552 Zahlungen von 30 bzw. 10 Bajocchi an die Zunft geleistet haben. [Archiv der Università degli Orefici.]

1546 Der lavorante Jachomo todesco zahlt an die Zunft 10 Bajocchi. [Univ. Oref.]

1546 Cornelius Leysen erhält 30 Dukaten für die Vergoldung des hölzernen Tabernakels auf dem Hochaltar der Animakirche. [Lohninger, S. 78.] Derselbe wird auch als Maler bezeichnet, war 1559—67 Kämmerer der deutschen Bruderschaft vom Campo Santo, stammte aus Antwerpen und starb 3. Oktober 1570, begraben auf dem deutschen Campo Santo. [Hoogewerff, S. 306 f.]

1548 Maestro Jovanni todesco zahlte 30 Bajocchi an die Zunft. [Univ. Oref.] Zahlung von 162 Scudi 86 Bajocchi am 12. Mai für Silberarbeiten für den Papst, gezahlt an Giovanni todesco für Giovanni Pietro Crivelli. Demnach war Giovanni Gehilfe oder Geschäftsteilhaber des Crivelli. [Depositaria Generale der päpstlichen Kammer.] Vielleicht dieselbe Person wie der weiter unten genannte Giovanni de Prato.

1550 Zahlungen von je 10 Bajocchi an die Zunft von Golfe tudescho, Francesco tudescho, Arrigo (Heinrich) fiamengo, Davite fiamengo und Pietro fiamengo. Sie kommen mit denselben Zahlungen auch 1552 vor und waren lavoranti, Gehilfen. [Univ. Oref.]

1552 Der mastro Ivanj d'Prato fiamingo zahlt 30 Bajocchi an die Zunft; 1553 dieselbe Zahlung von maestro Giovanni todesco und am 11. Oktober 1553 von maestro Giovanni todesco per conto de la banca ducati tre d'oro. Er hat also jetzt ein eigenes Geschäft eröffnet. Dieser Johann de Prat (Prata, Prato, Pratus, Prate) ist der älteste einer flämischen Sippschaft von Goldschmieden, die noch im 17. Jahrhundert in Rom ansässig war; er bekleidete 1565—66, 1568—69, 1570, 1573—74 das Amt des Konsuls und Kämmerers der Zunft und lebte noch 1577, da er 6. Juni d. J. Taufpate eines Sohnes des Goldschmieds Torresano war. [Univ. Oref.]

1553 Der Goldschmied Gregorio Hofer, Sohn des Bäckers Thomas H., stirbt, 25 Jahre alt, am 15. November und wird auf dem deutschen Campo Santo begraben. [Forcella, III, 373.]

1554 Adriano de Prato aus Antwerpen wird am 2. Januar zusammen mit Johann P.

Digitized by Google

als Inhaber eines Depots von 50 Scudi genannt; vermutlich Sohn von Johann P., bei dem er 1566 als lavorante stand, erhielt 16. Juni 1569 den Meisterbrief und zahlte 24 giulii für die bancha, prüfte 29. Juli 1575, 17. Juli 1578, 28. Juli 1591 und 21. Juli 1592 als sindico die Rechnungen der Zunft, deren Konsul und Kämmerer er 1584—85 war. In den Büchern des deutschen Campo Santo kommt er im Juni 1580 mit einem Beitrag von 10 Bajocchi vor; erhielt 31. August 1522 von der Anima-Bruderschaft 15 Scudi 15 Bajocchi für Vergoldung kirchlicher Gefäße, 18. Mai 1523 von derselben 10 Scudi für Ausbesserung eines silbernen Weihrauchkessels, 23. Mai 1526 von derselben $23^1/_2$ Scudi für einen silbernen, vergoldeten Kelch. [Bertolotti, Artisti Bolognesi, S. 103. — Univ. Oref. — Hoogewerff, S. 312, 617 f.]

1556 Michael Balla erklärt 26. August, von dem flämischen Goldschmied Giacomo Olmano 4 Scudi an Hausmiete erhalten zu haben. [Bertolotti, Artisti Subalpini, S. 118.]

1562 Der flämische Goldschmied Menardo, der beim Meister Bolgaro arbeitet, erhält am 1. Januar 6 Scudi Belohnung für seine Arbeit an einem silbernen, vergoldeten Futteral für den stocco papale. 1566 arbeitete Menardo fiamengo bei dem Meister Bartolomeo aus Como, 1568 bei Bolgaro in der Via del Pellegrino. Im Mai 1579 zahlte Menardo Averech todesco 4 Scudi für den Meisterbrief. Er ist ohne Zweifel identisch mit dem obigen, die Bezeichnungen fiamingo und todesco werden in jener Zeit oft vertauscht. 24. Februar 1588 starb Menardus aurifaber Paterbonensis und wurde in S. Maria dell' Anima, der deutschen Nationalkirche, begraben. An demselben Tag machte Menardo Aurich aus Paderborn, orefice ai banchi, sein Testament in seiner Wohnung in Via dei Banchi nächst der Kirche S. Celso e Giuliano. Er hatte für Signora Violante Enriquez verschiedene Schmelzarbeiten, Ohrgehänge, Ringe usw. gemacht. Bei der Inventarisierung des Nachlasses am 26. Februar 1588 wurden u. a. viele geschnittene Edelsteine, Bildnisse des Kaisers Maximilian, des Andrea Doria in Silber usw. festgestellt. [Bertolotti, Artisti lombardi, I, 303 f., Artisti belgi, S. 258, Artisti siciliani, S. 15. — Univ. Oref. — Totenbuch der Anima.]

1563 Der deutsche Goldschmied Hermette (Hermes) hatte 21. Juli einen Prozeß mit einem französischen Goldschmied. Der fabro orefice Hermes aus Köln bescheinigte 1567 die Zurückerstattung gestohlener Sachen. 1578 sagte Caterina, moglie di un armajolo tedesco, aus, daß sie den Hermes einen Monat und 28 Tage lang bis zu seinem Tod in ihrem Haus verpflegt hat. [Bertolotti, Artisti francesi, S. 55, Artisti subalpini, S. 123, Artisti belgi ed olandesi, S. 256.]

1566 Maestro Alberto fiamengo zahlt 30 Bajocchi an die Zunft, er hält zwei Arbeiter und zahlt 60 Bajocchi für die Erlaubnis zur Eröffnung eines Ladens; 12. Februar d. J. war er in einer Sitzung der Zunft anwesend. In der Sitzung am 29. Juni 1567 wurde bestimmt, daß Alberto Cesari (Keyser) fiamengo als Erbe der Susanna Ferrarese deren Legat an die Zunft von 100 Scudi in zwei Raten zahlen soll. Ein Eintrag im Zunftbuch vom 23. August 1567 erwähnt, daß Antonia, Frau des magistri Alberti Cesaris Flandri aurificis im Campo Marzio, für ein Haus mit Garten 8 Scudi zu zahlen hat. Albertus Keyser alias Cesaris de Gruninghen aurifaber trat 31. Mai 1569 der deutschen Bruderschaft vom Campo Santo bei und zahlte 1580 an dieselbe 5 Bajocchi Beitrag. [Univ. Oref. — Hoogewerff, S. 241, 311.]

Digitized by Google

1566 Stefano todescho arbeitete bei dem Meister Battista Tebaldi. 4. Juni 1589 zahlte Stefano fiamengo 30 Bajocchi Strafe für Messeversäumnis an die Zunft. 31. März 1590 sammelte Meister Stefano Musart Almosen für arme Kollegen. Unter dem Namen Musardo, Musardi, Musartus kommt er bis 1623 öfter in den Zunftbüchern vor, in einem Protokoll vom 8. Oktober 1614 als Stephanus quondam Leonardi Musarti (filius) Augustanae diocesis, aurifex in urbe. Im November 1607 zahlte die Zunft ein Almosen von 40 Bajocchi an Stefano todescho, che stava prigione. Der 24. Februar 1588 verstorbene Goldschmied Menardo Aurich setzte ihn zum Erben ein. In den Akten des deutschen Campo Santo wird Stefano Muskart orefice am 14. Juni 1576 als Mitglied erwähnt, im Dezember 1579 zahlte er 10 Bajocchi an den Campo Santo; am 8. Februar 1590 erhielt er 35 Bajocchi für Herrichtung von zwei Kelchen für die Kirche S. Maria del Campo Santo. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 258. — Univ. Oref. — Hoogewerff, S. 275, 308, 470f.]

1569 In einem Aktenstück der Goldschmiedezunft wird maestro Guasco fiamingo giojelliere al pelegrino genannt. [Univ. Oref.]

1577 Lionardo Saerl aus Augsburg arbeitet bei dem Meister Bolgaro. [Bertolotti, Artisti lombardi, I, 304.]

1579 Giovanni Pradete (?) tedesco battiloro wird in die Congregation der Virtuosi al Panteon aufgenommen, stirbt 1589. [Archiv der Congreg. Virtuosi.]

1581 Flaminio Prata, ein Sohn von Adriano, Maler und Goldschmied, tritt in die Akademie S. Luca ein; erhielt 8. Juli 1622 von der Campo Santo-Bruderschaft $1^1/_2$ Scudo für Vergoldung von Kirchengefäßen; war 1627 Konsul der Goldschmiedezunft. [Archiv S. Luca. — Univ. Oref. — Hoogewerff, S. 26, 38, 281, 617.]

1583 10. Juni zahlt Meister Jacomo de Prato 3 Scudi 10 Bajocchi an die Zunft, in deren Büchern er häufig vorkommt, 1594 und 1601 als sindico, 1598, 1604—05, 1609—10, 1616 und 1620—21 als Konsul und Kämmerer; trat 28. September 1589 in die flämische Bruderschaft von S. Giuliano ein, deren Provisor er 1595, 1610, 1616 und 1621 war; zahlte 17. August 1609 an den deutschen Campo Santo einen Scudo für das Leichenbegängnis seines Bruders Pietro; vermählt mit Fulvia Maringa, die 22. Juni 1606 in der Animakirche begraben wurde; war 1619 Kämmerer der deutschen Bruderschaft vom Campo Santo; starb 15. Juni 1623 und wurde in der Animakirche begraben, als deren Goldschmied (aurifaber ecclesiae nostrae) er 1600 bezeichnet wird. Seine Werkstatt in Via del Pellegrino. Er gehörte zu den Goldprüfern der päpstlichen Kammer 1608 und bezog ein Monatsgehalt von 2 Scudi 40 Bajocchi, arbeitete auch für den päpstlichen Hof. [Bertolotti, Artisti bolognesi, S. 215 f., Artisti francesi, S. 57. — Totenbuch der S. Maria dell' Anima. — Depositeria Generale im röm. Staatsarchiv. — Univ. Oref. — Hoogewerff, S. 138, 151, 268, 270, 281, 591, 593, 597.]

1585 Am 9. November zahlte Pietro de Prato 4 Scudi an die Zunft für die Eröffnung seines Ladens (per la banca); er kommt von da an häufig mit Zahlungen an die Zunft in deren Büchern vor, u. a. 4. Februar 1604 mit 2 Scudi für den Bau der Kuppel der Goldschmiedskirche S. Eligio, war 1609 Konsul der Zunft und starb 14. August 1609, wurde in der deutschen Nationalkirche S. Maria dell' Anima begraben, deren Totenbuch ihn als aurifaber Sanctissimi Pontificis bezeichnet. Von der Anima-Bruderschaft erhielt er 21. August

Digitized by Google

1586 200 Scudi für zwei silberne Reliquienschreine. [Univ. Oref. — Totenbuch der S. Maria dell' Anima. — Hoogewerff, S. 593, 618.]

1589 29. Oktober zahlte die Zunft auf Verlangen des Meisters Stefano Musart 50 Bajocchi an den Giorgio Diener todesco da Trier, povero, als Reisegeld zur Heimkehr.

1590 Im September wurde in der Animakirche begraben Michael Walt von Vesel aurifaber insignis, qui multas regiones perlustraverat. [Totenbuch der S. Maria dell' Anima.]

1591 Am 5. September wurde Daniel Rosauan Baden borgensis aurifaber in der Animakirche begraben. [Totenbuch der S. Maria dell' Anima.]

1591 Am 22. März zahlte Federico todescho 20 Bajocchi Strafe an die Zunft, weil er sich weigerte, Almosen einzusammeln; am 14. September d. J. zahlte Federico todesco 4 Scudi 60 Bajocchi per la sua bancha (für die Geschäftseröffnung), mit anderen Zahlungen kommt er bis 1597 in den Zunftbüchern vor. In einer Untersuchung wegen eines Mordes im Dezember 1596 wurde der deutsche Goldschmied Federico Schuler, wohnhaft all' Armata (am Tiber hinter den Carceri Nuove) als Zeuge vernommen. [Univ. Oref. — Bertolotti, Artisti belgi, S. 261.]

1591 Am 22. Dezember heiratete Hieremia Mesmer battiloro in Via Cappellari die Tochter Susanna des Lautenmachers Peter Albert und wohnte dort noch 1605. In einer Schuldverschreibung vom 10. April 1600 bestätigen einige Maler, daß sie dem deutschen battiloro Geremia Mesmer 150 Scudi für oro battuto schulden. Im April 1600 lieferte Geremia Mesmer battiloro tedesco dem Annibale Corradini Gold. Seine Witwe Susanna heiratete 26. November 1614 den Uhrmacher Salzhuber; seine Söhne Geronimo und Pietro Mesmer, ebenfalls battilori, kommen noch 1619 bzw. 1625 in der Via dei Cappellari und dem benachbarten Salone del Crocifisso vor. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 300, Artisti subalpini, S. 232, Artisti bolognesi, S. 150. Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1591 Im Juli verzeichnen die Bücher der Zunft, daß von Andrea todesco 4 Scudi 60 Bajocchi per la banca (für die Geschäftseröffnung) zu zahlen sind; Andrea Paier todeschino zahlte die Summe in Raten 18. Februar, 28. April, 30. Mai und 27. September 1592 und 21. Juni 1593. Mit anderen Zahlungen kommt er bis 14. April 1599 in den Zunftbüchern vor. [Univ. Oref.]

1595 Am 13. April machte Guglielmus Testabove (Ossenkop?) aurifex sein Testament und vermachte der Zunft 400 Scudi; die Witwe Maddalena des Guglielmi Testaboua fiandri aurificis in urbe zahlte die Summe 30. April 1596 an die Zunft aus. [Univ. Oref.]

1597 Michele de Prato zahlte 11. August $2^1/_2$ Scudo und 6. Mai 1598 2 Scudi 10 Bajocchi für seine Geschäftseröffnung; kommt noch 1615 als Mitglied der Zunft vor. [Univ. Oref.]

XVII. Jahrhundert.

1601 Gesualdo (Oswald) Hess, battiloro todesco, wohnte, 30 Jahre alt, in Via dei Cappellari; Mitglied der Universitas pulsatorum auri et argenti, an deren Satzungsberatung er 20. Januar 1623 teilnahm; 1614 und 1626 war er Kämmerer der deutschen Erzbruderschaft vom Campo Santo, in deren Akten er noch 1648 als lebend genannt wird. 20. Juni 1621 war Gesualdo Ess de Spruc (Innsbruck) Pate bei der Tochter eines Österreichers. Am 1. Mai 1610 er-

Digitized by Google

hielt Gesualdo Hes battiloro von der Campo Santo-Bruderschaft 13 Scudi für Gold, welches er für eine neue Kirchenfahne geliefert hatte. 1636 und 1648 wurde er von der deutschen Anima-Bruderschaft für Vergoldungen in der neuen Sakristei ihrer Kirche bezahlt. Die deutsche Bruderschaft zu Neapel ernannte ihn am 4. Mai 1622 zu ihrem Vertreter bei der Campo Santo-Bruderschaft. [Bertolotti, Artisti Bolognesi, S. 213. — Hoogewerff, S. 268, 320, 323, 399, 489, 490, 493. — Lohninger, S. 120. — Toll, Die Nationalkirche S. Maria dell' Anima in Neapel, S. 72f. — Archiv des Campo Santo. — Pfarrbücher von S. Pietro und S. Lorenzo in Damaso zu Rom.]

1604 20. Dezember verklagte ein dänischer Maler den Giacomo Janze alias Coppe orefice all' insegna del Pavone an der Piazza della Padella wegen Verleumdung, begangen in der Unterhaltung mit mehreren flämischen Malern in einer Schenke am Piazza S. Apostoli. In seinem Verhör am 22. Dezember erklärte er, daß er vor etwa 30 Jahren im Haus des Guglielmo della Porta aufgezogen worden sei und nach dessen Tod bei den Söhnen gewohnt habe. Er starb um 1610. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 67—69, 209, 210f.]

1605 Der lavorante Giovanni Ulrich zahlte 30 Bajocchi Strafgeld für Messeversäumnis an die Goldschmiedezunft. [Univ. Oref.]

1609 Am 31. März wurde Johann Knopf, teutonicus, aurifex in Via Giulia, als Zeuge in einem Prozeß verhört; er sagte, er habe bei dem Goldschmied Martino Vizzardo gearbeitet. In dieser Untersuchung werden noch andere deutsche Goldschmiede genannt: Giovanni Potof, Bartolomeo, der beim Meister Curzio Vanni arbeitete, und Gabriel Ordes, der 1607 mit Bartolomeo zusammenwohnte und zu Anfang 1609 nach Neapel abreiste. [Bertolotti, Artisti lombardi, II, 150.]

1610 Cristoforo Vischer di Gaspare, orefice tedesco al Pellegrino, wurde auf der Reise nach Neapel in Velletri bestohlen. Am 6. April 1617 zahlte Cristoforo Vescir todesco 10 Scudi an die Zunft per la banca (Geschäftseröffnung); kommt noch bis 1626 mit Zahlungen in den Zunftbüchern vor. Am 8. April 1623 erhielt Cristoforo Pescatore todesco orefice 185 Scudi für eine goldene Kette, die der Papst dem Kurier des Kurfürsten von Bayern schenkte, 26. April 1623 6 Scudi für einen goldenen Kardinalsring, den der Kardinal von Spanien erhielt. Im Jahre 1627 beerbte ihn sein ebenfalls in der Via del Pellegrino wohnender Bruder Giorgio, Kaufmann aus Audenarde; die Erbschaft bestand aus gioie ed argentarie. Bertolotti, Artisti belgi, S. 273, 286, 288. — Univ. Oref. — Depositaria Generale.]

1612 Henricus Hartmann aurifaber argentinensis starb 26. Dezember und wurde in der Animakirche begraben. [Totenbuch der Anima.]

1617 Nicolao tedesco orefice hat einen Laden in der Via dei Cartari. [Bertolotti, Artisti subalpini, S. 213.]

1608 2. Februar zahlten die Arbeiter Guglielmo Seis, Girardo fiamengo, Carlo fiamengo, Guan Zacharia fiamengo, Gabriello Cordes fiamengo und Francesco Panitan todesco den Beitrag von 30 Bajocchi an die Zunft. Ranieri Bruc zahlte 10 Bajocchi für das 40tägige Gebet. [Univ. Oref.]

1609 Am 2. Juni zahlte Filiberto Wetto todesco intagliatore di sigilli e di pietre 4 Scudi 60 Bajocchi per la banca (Geschäftseröffnung). — Die Arbeiter Ugo todesco, Simone todesco, Girardo fiamengo, Paolo todesco, Giovanni fiamengo und Giovanni todesco zahlten 30 Bajocchi Beitrag an die Zunft. [Univ. Oref.]

1609 Am 16. Mai und 13. Juni zahlte Ranieri todesco 4 Scudi 60 Bajocchi für die

Digitized by Google

banca (Geschäftseröffnung). Rainier Bruc todesco hatte schon im Sommer 1604 die Arbeitertaxe von 30 Bajocchi an die Zunft gezahlt. Er kommt in den Zunftbüchern bis 1655 vor unter den Namen Brucchi, Spruch, Brucca, de Bruch, Ispruch, Espruch, Sprux; 27. Oktober 1655 zahlte die Zunft 2 Scudi $27^1/_2$ Bajocchi für seine Leichenfeier. 1613 am 1. Januar wurde Renier van den Brouck von der deutschen Campo Santo-Bruderschaft zum guardiano gewählt; 6. August 1655 erhielt er ein Almosen von der Bruderschaft. 1605 kommt Reinero Bruch orefice alla cloaca di S. Lucia (Via dei Banchi Vecchi) in einem Prozeß vor, 1616 hatte Bruch orefice alla cloaca di S. Lucia eine Schlägerei mit einem Diener des Herzogs von Bracciano, 22. März 1623 hatte Bruch, wohnhaft im Palazzo des Monsg. Virile nel fine del Pellegrino, einen Streit mit einem Römer wegen einer Schuld für Uhren. 18. November 1613 wurde ein Sohn des Rainerii Bruc aurificis und seiner Frau Hortensia getauft, Pate war der deutsche Kupferstecher Matthäus Greuter. Seit 1613 kommen Zahlungen der päpstlichen Kammer an Bruc vor für Kreuze mit Edelsteinen, Reliquienschreine aus Ebenholz, Rahmen aus Ebenholz mit Silber, Tintenfässer und Rahmen aus Silber, Metallvasen mit Schmelz, vergoldete Bronzegefässe mit dem Papstwappen, eine Modellzeichnung für das Tabernakel in der Peterskirche usw. Am 29. Februar und 8. April 1628 erhielt er 425 Scudi 85 Bajocchi für eine silberne Kassette, die er dem Papst geliefert hat, 10. Juni 1628 bis 2. August 1629 insgesamt 1200 Scudi für eine Tiara, 10. März 1629 100 Scudi für ein Reliquiarium aus Silber und Lapis Lazuli als Behälter der Splitter vom hl. Kreuz, 25. September und 17. Oktober 1629 für verschiedene Silberarbeiten 600 Scudi, am 13. November 1629 für eine Rose, ein silbernes Kreuz usw. 100 Scudi, 16. April 1630 für zwei Rosenkränze für den Papst 75 Scudi, 16. Oktober 1630 bis 10. Mai 1631 für ein silbernes Reliquiarium 400 Scudi, 2. Januar 1632 für Arbeiten an den Tiaren 25 Scudi, 26. November 1632 für zwei Reliquiarien aus Silber und Kristall 75 Scudi. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 273 ff. — Univ. Oref. — Hoogewerff, S. 269, 271, 281, 294, 332, 360, 362, 381. — Depositaria Generale. — Pfarrbuch S. Apostoli.]

1610—12 zahlen die Arbeiter Giovanni Achar, Bartolomeo todesco, Francesco Pettinaro todesco, Giovanni Decossello todesco, Armano todesco, Abramo todesco Beiträge an die Zunft. [Univ. Oref.]

1612 Am 3. Juli wird in einem Sitzungsbericht der Zunft Filiberto Joeck als anwesend erwähnt, in späteren Sitzungsberichten bis 1620 unter den Namen Filiberto Goet, Joti, Jouet, Joth, Joet, vermutlich derselbe wie der 1609 schon genannte Filiberto Wetto todesco. [Univ. Oref.]

1613 Am 4. Juli wird in einem Sitzungsbericht der Zunft Domenico Gottardo erwähnt, dem Namen nach wohl auch ein Deutscher; er kommt noch öfter bis 6. November 1630 vor. [Univ. Oref.]

1614 Die Arbeiter Ghirardo todesco, Nicolo Uildoli fiamingo und Nicolo Clovio todesco zahlen Beiträge an die Zunft. [Univ. Oref.]

1614 Am 12. Mai zahlte Nicolo Colombo (Taube?) todesco 1 Scudo für die Geschäftseröffnung, den Rest am 23. Juni 1617. [Univ. Oref.]

1615—16 Giovanni da Monaco zahlt den Arbeiterbeitrag von 15 Bajocchi an die Zunft. Am 15. Juni 1619 heiratete Joannes Ameranus aurifaber die Tochter des Medaillenstechers Corradini. 1620 wohnte Giovanni Hamerano todesco orefice in Via del Pellegrino; er erhielt 4. Mai 1621 bis 9. August 1622 257 Scudi für ein Kristallgefäß mit Goldeinfassung für den Papst. [Univ. Oref. —

Digitized by Google

Bertolotti, Artisti subalpini, S. 215. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso. — Depositaria Generale.]

1617 Am 5. Juni zahlte Giovanni Cheler todesco 10 Scudi per la banca. Giovanni Cheller fiamengo aus Nürnberg arbeitete seit 1619 für den Papst, 1619 einen mit Steinen verzierten Metallrahmen, 1621 drei ähnliche Rahmen, 1622 ein kupfernes Kreuz mit silbernen Figuren. Am 11. Mai 1623 erhielt er für zwei Rahmen, die der Papst dem Gouverneur von Mailand schenkte, 430 Scudi, am 24. Dezember 1623 für einen vergoldeten Silberrahmen mit Edelsteinen und dem Bild der Himmelfahrt Mariä 160 Scudi, am 28. März 1624 für einen vergoldeten Rahmen mit Silber und Edelsteinen verziert 160 Scudi, am 29. April 1624 für fünf Rahmen 300 Scudi, am 3. Juni 1624 für zwei Rahmen 95 Scudi, am 23. Juli 1624 für fünf Rahmen 420 Scudi, am 28. August 1624 für einen Rahmen von vergoldetem Metall 58 Scudi, am 19. Oktober 1624 für einen Rahmen von vergoldetem Kupfer 140 Scudi. Der 1621 verstorbene Kunststicker Oswald Schröter aus Nürnberg setzte seinen Landsmann Giovanni Cheller zum Erben ein. 1642 und 1645 machte Cheller sein Testament; er wohnte 1644 am Corso unweit der Piazza del Popolo und starb um 1650. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 273, 281. — Depositaria Generale. — Univ. Oref. — Pfarrbuch S. Maria del Popolo.]

1618 Am 7. Juni starb Vincislaus Jamnizer Norimberghiensis aurifex Illustrissimi et Reverendissimi Domini Cardinalis Farnesii in Parocchia S. Catarinae della Rota, begraben an demselben Tag in der Animakirche. Wenzel Jamnitzer, Sohn von Hans J., geboren um 1569, sagte 20. April 1611 sein Nürnberger Bürgerrecht auf, scheint also damals ausgewandert zu sein. [Frankenburger, Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie, S. 44 f. — Totenbuch der S. Maria dell' Anima.]

1621 Jacobus Musart, Sohn von Stefan M., wird 7. Juli in einem Sitzungsbericht der Zunft als anwesend genannt; kommt bis 1644 noch öfter vor mit dem Namen Musardus, Musarti, Musardo; 1623—24 zahlte Jacomo Musart figlio di Stefano M. 50 Scudi für ein Gemälde; 15. Januar 1649 wird Mad. Felice Musarti als Erbin ihres Bruders Jacomo genannt. 1614—15 hatte Jacomo Musari den Beitrag der Arbeiter an die Zunft bezahlt. Am 28. Dezember 1633 erhielt Giacomo Musart 112 Scudi für eine Kassette aus Silber und Kristall sowie für ein Kreuz aus Kristall, die er dem Papst Urban VIII. geliefert hatte. [Bertolotti, Artisti bolognesi, S. 217. — Univ. Oref.]

1625 Johann Michael aus Brüssel arbeitet bei dem Goldschmied Christoph Vischer in Via del Pellegrino. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 285.]

1626 Am 4. März stirbt Bartholomäus Anshelm argentarius und wird in der Animakirche begraben. [Totenbuch der S. Maria dell' Anima.]

1625 Giovanni Estrau zahlt 10 Scudi per la banca. Er wird von da an häufig in den Zunftbüchern erwähnt mit den Namen Strau, Strauch, Straub, Estraub; 1659—60 war Giovanni Straub console der Zunft; seit 1675 wurden von der Zunft einigemal Almosen an seine Witwe bezahlt. Giovanni Straub argentiere da Monaco di Baviera all' insegna del Mondo Turchino wurde 1666 in einem Prozeß gegen seinen Schwiegersohn Federico Ruster als Zeuge verhört. Er wohnte in Via del Pellegrino und ist teils als orefice, teils als argentiere bezeichnet. 9. Mai 1672 starb Giovanni Straub, bavarus argentarius, etwa 70 Jahre alt, an der Piazza dei Cappellari und wurde auf seinen Wunsch in der Kirche S. Francesco delle Stimmate begraben. Seine Tochter Maria

Digitized by Google

Angela war seit 7. April 1661 mit Federico Rust aus Hamburg vermählt. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 291. — Univ. Orefici. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1626 13. Juli erteilte die Zunft dem Hercules della Corte flander die Erlaubnis zur Eröffnung eines Goldschmiedgeschäfts. [Univ. Oref.]

1636 Am 8. Mai starb Gerardus Hendrix aurifaber und argentarius aus Herzogenbusch im Hospital der Benefratelli und wurde in der Animakirche begraben. [Totenbuch der S. Maria dell' Anima. — Forcella III, 482. — Hoogewerff, S. 521, 601.]

1638 Am 23. Mai wurde Christiano Elche in die Zunft aufgenommen; er kommt bis 1664 in den Zunftbüchern vor unter den Namen Alcher, Alter, Algher, Elcher, Alchier. Am 16. Mai 1659 erhielt er 60 Scudi für eine silberne Kassette, die er dem Papst geliefert hatte. [Depositaria Generale. — Archivio della Società Romana per la Storia Patria XXXI, 68. — Univ. Oref.]

1640 Marco Crondaler orefice wohnte bis 1644 in Via del Pellegrino, später in der Pfarrei S. Simone e Giuda; er ist als germanus de Augusta bezeichnet. 1643—44 zahlte die Zunft 60 Bajocchi Almosen an den kranken Marco Glonder. Sein am 15. April 1647 geborener Sohn Giacomo Grondaler wird bis 1701 in den Büchern der Zunft unter den bancherotti, rigattieri und coronari aufgeführt. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso. — Univ. Oref.]

1640 Am 20. Juni wurde Georgius Relinger alemannus Drimberg. dioc. aurifex in urbe in die Zunft aufgenommen; er kommt bis 1667 in den Zunftbüchern vor mit den Namen Ringler, Ringher, Englilir, Ingheler und Rimbelier; 1666—67 wurden von der Zunft 2 Scudi an den kranken Giorgio Relingler gezahlt. [Univ. Oref.]

1642 Am 12. April erhielt Balduinus Moesius quondam Joannis (filius) Leodiensis argentarius von der Zunft die Erlaubnis zur Eröffnung eines Geschäfts. Balduino Moes aus Lüttich hatte 19. Februar 1639 die Francesca Necchi geheiratet und wohnte darauf in Via dei Pellegrini, später in Via dei Cappellari. In den Zunftbüchern kommt er bis zu seinem Tod 1677 vor, 1656—57 als Konsul und Kämmerer, desgleichen 1669—70. Der Name lautet Maes, Mois, Moise, Moesse, Moses, Moes. Sein Sohn Carlo Moes zahlte 1677—78 an die Zunft einen Scudo für die Erneuerung des Patents seines Vaters. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso. — Depositaria Generale.]

1643 Um diese Zeit arbeitete der 1623 in Augsburg geborene Goldschmied Johann Kilian mit seinem Bruder Philipp in Florenz und Rom. [Heinecken, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen I, 100.]

1648 Am 17. März fand eine Versammlung der Arbeiter im Zunfthaus statt, woran folgende Deutsche teilnahmen: Emilius Brucchus, Bernardus Vidman, Vergilius Rebr. [Univ. Oref.]

1649 Am 28. April starb durch Selbstmord im Gefängnis der Goldschmied und Medailleur Joannes Jacobus Cormanus (Kornmann) ex Augusta, sculptor famosissimus. [Bertolotti, Artisti lombardi II, 197—199. — Vaticana Lat. 7880, fol. 118. — Sandrart, Teutsche Akademie, S. 322.]

1656 Am 19. Januar erhielt der Goldschmied Zacharias Ofen aus Sachsen von der Zunft 30 Bajocchi Almosen. [Univ. Oref.]

1656—58 kommt der Meister Martino Thaiphel, auch Daifel und Taifer in den Zunftbüchern mit Zahlungen vor. [Univ. Oref.]

1657 Am 24. Juli 1657 verlangte Matteo Pilchel todesco zur Meisterprobe zugelassen

Digitized by Google

zu werden und zahlte 1662 für das Patent 11 giulii; bis 1667 kommt er einigemal in den Zunftbüchern vor als Pilcher, Pilter, Pichter. Am 7. Juli 1667 zahlte die Zunft 2 Scudi 32 Bajocchi für seine Leichenfeier. [Univ. Oref.]

1660—61 Giovanni Lelio Schinder zahlte 11 giulii an die Zunft für das Meisterpatent; er kommt dann bis 1699 in den Zunftbüchern vor mit dem Namen Schinderi, Scineri, Scindel und Schincher, 1690—91 als Konsul. Sein Sohn Tomaso Schinder bat 26. April 1699 um Erneuerung des Patents des Vaters und wurde zur Probe zugelassen; 1700—01 zahlte er per la conferma della patente spedita l'anno 1699. Er kommt noch 1702 in den Zunftbüchern vor. [Univ. Oref.]

1661 Am 29. August heiratete Fridericus Rostus aus Hamburg die Tochter Maria Angela des Meisters Straub und wohnte dann in Via del Pellegrino, zuerst zusammen mit dem Schwiegervater bis 1664, dann erlangte er das Meisterpatent, wofür er 1664—65 an die Zunft 11 giulii zahlte, und ließ sich selbständig als argentiere mit der insegna del Mondo d'Oro in derselben Straße nieder. Der Name lautet Rust, Ruster, Rustir, auch Rossi. Im Juni 1666 wurde ein Prozeß wegen Betrugs gegen Federigo Ruster aus Hamburg eröffnet. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 291, Artisti subalpini, S. 228, Artisti francesi, S. 190. — Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1661 Am 8. September erhielt Giovanni Richter orefice da Brefelde in Germania die Erlaubnis zur Eröffnung eines Geschäfts in seinem Haus alli Bresciani in Via del Pellegrino; 17. September 1661 wurde Joannes Richier quondam Gasparis (filius) de Bresel in Germania in die Zunft aufgenommen und zahlte 1664—65 11 giulii für das Patent. Anfangs 1668 zahlte die Zunft ein Almosen von 2 Scudi 40 Bajocchi an seine Witwe. [Univ. Oref.]

1661 Am 26. Januar erhielt Balthasar Chrigher Alemannus die Erlaubnis zur Eröffnung eines Geschäfts, 1660—61 zahlte Balthasar Chieger an die Zunft 11 giulii für das Patent. Dann kommt er bis 1699 häufig in den Zunftbüchern vor mit dem Namen Chriegl, Chieger, Gricle, Ghrigel, Chreichel, Kriegl, Chriel, 1684—85 und 1687—88 als Konsul und Kämmerer; die Zunft erkannte seine gute Verwaltung an. In einem Verzeichnis der Goldschmiede, die 1680 außerhalb der Via del Pellegrino wohnten, kommt Baldassare Grichel vor; 1663 war Baldassare Crighel aus der Pfarrei S. Biagio Taufpate bei einem Sohn des Schmieds Rustemeyer. Balthasar Kriegl Graecensis (aus Graz) germanus aurificum arte perinsignis gemmarum peritia nulli secundus starb 26. Januar 1699 und wurde im deutschen Campo Santo begraben, wo ihm seine Frau Margarete Gasser einen Grabstein setzte. [De Waal, Roma Sacra, S. 572. — Bertolotti, Artisti belgi, S. 297 f. — Forcella III, 410. — Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1668—69 Arnoldo Lemm zahlte 30 Bajocchi an die Zunft. 1673 wohnte Arnoldo Lemm aus Lüttich, 38 Jahre alt, in Via del Pellegrino bis 1693, mit der Insegna di Ercole, er ist als argentiere bezeichnet. In den Zunftbüchern wird er bis 1690 genannt, 1681 als Konsul. Ein Francesco Lemm, wahrscheinlich der Sohn, kommt von 1693 bis 1715 in den Zunftbüchern vor. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo Damaso.]

1672 Am 2. September zahlte Gisberto Monten todesco 11 giulii für das Patent; kommt noch bis 1680 mit Zahlungen an die Zunft vor, wird bald Monten, bald Montes und Monte genannt, wohnte am Corso. [Univ. Oref.].

Digitized by Google

1673 Cristoforo Giudice (Richter), germano, orefice, 39 Jahre alt, wohnte bis 1681 in Via del Pellegrino, all' insegna dell' Imperatore, später bis 1690 in Via dei Cimatori; wahrscheinlich ein Sohn von Giovanni Richter. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1673—74 zahlte Ludovico Lanscruder an die Zunft den Jahresbeitrag von einem Scudo; kommt 1688 zum letztenmal in den Zunftbüchern vor. Der Name tritt in sehr wechselnden Formen auf, er lautete richtig Landskron, der Kämmerer Kriegl mit seiner klaren Handschrift schrieb Lanzcron. [Univ. Oref.]

1675—76 zahlte der Arbeiter Giorgio Bocca todesco an die Zunft einen Beitrag von 50 Bajocchi; er kommt bis 1701 in den Zunftbüchern vor mit dem Namen Giovanni Giorgio Bocchi, Bocco, Bocher, Bucca, Buccus, filius quondam Joannis Martini de Argentina (Straßburg) aurifex in urbe; 1690—91 war er Konsul der Zunft. [Univ. Oref.]

1677 wohnte Giovanni Sciumann tedesco, 27 Jahre alt, als lavorante beim orefice Martelli am Spanischen Platz. [Pfarrbücher von S. Andrea delle Fratte]

1680 Um 1680 kam ein um 1660 in St. Marie bei Antwerpen geborener Goldschmied Giovanni de Martin nach Rom, wo er die Tochter eines argentiere heiratete und sich niederließ. 1766 wurde von Deutschland aus nach ihm geforscht, da ihm eine Erbschaft zugefallen war. [Chracas, Diario ordinario di Roma, 1766, Nr. 7719.]

1680 arbeitete Giovanni Francesco Filigher, 19 Jahre alt, bei Arnold Lemm. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1680 Giovanni Paolo Bendel tedesco argentiere wohnte im Cortile Ortolani, seit 1684 mit seinem eigenen Geschäft al Calice, von 1690 an in Via del Pellegrino bis 1710. Am 26. Mai 1680 heiratete Giovanni Paolo Bendel aus Beilheim (Augsburg) die Alessandra Giusti. Der Name wird auch Pendel, Benden, Bennel, Pennel geschrieben. Am 10. April 1685 wurde Giovanni Paolo Penel von der Zunft zur Meisterprobe zugelassen, legte 16. Juni 1685 eine tazza d'argento als Probestück vor und erhielt darauf das Patent, wofür er 11 giulii zahlte; darauf kommt er in den Zunftbüchern bis 1710 vor, bekleidete auch verschiedene Ämter in der Zunft. Um 1695 arbeitete er an der Ausschmückung der Ignazkapelle in der Kirche Gesu mit. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso. — Bertolotti, Artisti Subalpini, S. 209f.]

1683 Am 23. Mai heiratete Jacobus Neinmaier aus Handelstar (?), Diöcese Freising, die Giovanna Giusti. Er wohnte in Via del Pellegrino, Cortile Savelli, und hatte als orefice und argentiere das Ladenschild al Licorno (Einhorn), dort kommt er noch 1733 im Alter von 78 Jahren vor. Der Name lautet Neimair, Naimar, Nainmaer, Naimer, auch Laiman. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1683 Am 2. Mai heiratete Cristiano Silichmiller aus Dresden die Maria Magdalena Conti und wohnte zuerst als Arbeiter bei einem Goldschmied in Via del Pellegrino, seit 1687 in seiner eigenen Bottega d'orefice al Melone bis zu seinem Tod 29. November 1708. Die Zunft ließ ihn 31. August 1687 zur Meisterprobe zu, hieß 27. November d. J. sein Probestück, einen Ring mit sieben Diamanten, gut und verlieh ihm das Patent, wofür er 1688 11 giulii zahlte. In den Zunftbüchern kommt er bis 1708 häufig vor, 1698—99 als Konsul; der Name lautet Silichmiler, Selichimiler, Selichmiler, Silimiler, Sellimiller. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1684—85 Paolo Pieri todesco zahlte an die Zunft 11 giulii für das Patent. Paolo

Digitized by Google

Pieri da Corintho (Kärnthen) wohnte 1669, 11 Jahre alt, bei seinem Schwager dem Lautenmacher Martin Hartz. Die Goldschmiedezunft ließ ihn 10. Februar 1685 zur Probe zu, erklärte 10. April d. J. sein Probestück, einen Ring mit Diamantenrosette, für genügend und verlieh ihm das Meisterpatent. Hierauf führte er als orefice und argentiere mit seinem Schwiegervater Bassi das Geschäft al Corallo in Via del Pellegrini bis 1718. In den Zunftbüchern kommt Paulus Pierius quondam Pandulfi (filius) de Filach in Germania häufig vor, 1694—95 und 1715—16 als Konsul und Kämmerer. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1687 Am 27. November wurde Gioacchino Pront todesco von der Zunft zur Probe zugelassen und zahlte 1687—88 für das Meisterpatent 11 giulii. Bis 1690 kommt er in den Zunftbüchern vor mit dem Namen Brandus, Brandi, Brandt. [Univ. Oref.]

1687 Francesco Reif orefice wohnte, 29 Jahre alt, im Vicolo Savelli bis 1692. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1688 Giovanni Lorenzo Dich aus Hamburg wohnte in Via del Pellegrino und betrieb eine Argenteria all' insegna di S. Michele; 1696—97 wird er in den Zunftbüchern unter den giovani aufgeführt. Bei zweien seiner Kinder war Paolo Pieri Pate. Er starb 1698. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso. — Univ. Oref.]

1688 Federico Purchart leistet Zahlungen an die Zunft. Giovanni Federico Pulchardo tedesco orefice arbeitete schon 1684 in dem Laden alla Speranza in Via del Pellegrino. 1696—97 erhielt Federico Burcard von der Zunft ein neues Patent, nachdem sein Probestück, ein Ring mit sieben Diamanten, am 13. November 1696 gut befunden worden war, und betrieb seitdem in Via del Pellegrino ein Geschäft mit dem Schild des Spirito Santo bis 1708. In den Zunftbüchern kommt er bis 1714 vor mit dem Namen Burchard, Burcardt, Purcar, Pulcher, 1709 als Kämmerer, desgl. 1711 als Kämmerer und Konsul. 1699 wurde dem Giovanni Federico Burcard aus Nirbergh ein Sohn geboren, dessen Pate Paolo Pieri aus Kärnthen war. 1720—21 wohnte er, 60 Jahre alt, beim Palazzo Bonelli an Piazza S. Apostoli. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso und S. Apostoli.]

1689—90 zahlte Michele Charlier di Fiandra 11 giulii für das Meisterpatent und betrieb in Via del Pellegrino als orefice und argentiere ein Geschäft mit dem Schild des hl. Michael bis 1737. In den Zunftbüchern wird er auch Carlier und Carlié genannt und 1736 als Konsul aufgeführt. Am 25. Juni 1704 heiratete Michele Carlier aus Ati, dioc. Cambray (Ath im Hennegau), die Maria Dionifia Pozzi aus Poggio Mirteto. Michele Carlier, argentiere fiamengo, wurde 20. August 1729 vom kaiserlichen Gesandten in Rom der Wiener Regierung empfohlen, um zum Hoflieferanten ernannt zu werden; der Gesandte erwähnt in dem Schreiben, daß Carlier für den Papst, den Fürsten Colonna und andere fürstliche Häuser arbeitet. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso und S. Susanna. — Hof- und Staatsarchiv Wien, Röm. Gesandtsch.-Akten Nr. 107, 126.]

1690 Am 12. Juni wurde Monsiè Gottfredo Burchardt von der Zunft zur Prüfung zugelassen; 1689—90 zahlte Gottifredo Burchart Liegese (aus Lüttich) 11 giulii für sein Patent und schenkte 9 Scudi für Anschaffung von zwei silbernen Kirchengefäßen. Er wohnte dann als argentiere mit der insegna Francia in Via del Pellegrino, im Jahre 1696, 38 Jahre alt, war 1695 bei den Arbeiten zur

Digitized by Google

Ausschmückung der Ignaz-Kapelle in der Kirche Gesu beschäftigt und 1703 bis 1704 sowie 1709—10 Konsul und Kämmerer der Zunft, in deren Büchern er bis 1711 vorkommt mit dem Namen Burchardo, Bourhardt, Burchard, Boccardi, Boardo. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso. — Bertolotti, Artisti subalpini, S. 209 f.]

1694 arbeitete Giuseppe Liep tedesco bei dem argentiere Bendel. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1694—95 Gioseppe Luigi Pilgram zahlte an die Zunft 11 giulii für sein Patent, das ihm 6. Juni 1695 verliehen wurde; er wird als Milanese bezeichnet und kommt bis 1700 in den Zunftbüchern vor, auch als Inhaber verschiedener Ämter. [Univ. Oref.]

1695 Um diese Zeit war Adolfo Gaap aus Augsburg bei der Ausschmückung der Ignazkapelle in der Kirche Gesu beschäftigt, wo ein Relief mit der Befreiung eines Besessenen sein Werk ist; er wird als argentiere bezeichnet und mit seinem Bruder Giovanni Lorenzo Gaap 1700—01 unter den giovani der Goldschmiedezunft aufgeführt. [Titte, Nuovo Studio di pittura, scoltura ed architettura nelle chiese di Roma, S. 15 des Nachtrags. — Bertolotti, Artisti subalpini, S. 209 f. — Univ. Oref.]

1696—97 zahlte Giovanni Benedetto Creil an die Zunft 11 giulii für das Meisterpatent; sein Name kommt dann bis 1708 öfter in den Zunftbüchern vor. Der Name lautet wohl richtig Grail; eine solche Familie aus der Diözese Augsburg war im 17. Jahrhundert in Rom ansässig, zwei Mitglieder derselben waren Lautenmacher. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1698—99 Antonio Axer aus Köln erhielt von der Zunft das Meisterpatent; er kommt noch 1701 in den Zunftbüchern vor. [Univ. Oref.]

1698 Am 14. September heiratete Joannes Jacobus Smiz aus Antwerpen die Helena Bellucci aus Zagarolo. 1699 wohnte Giacomo Smizzi fiamengo argentiere, 25 Jahre alt, in Via del Pellegrino bis 1736. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

XVIII. Jahrhundert.

1700 Um 1700 arbeitete der Goldschmied Peter Boy aus Frankfurt a. M. in Rom und wurde Mitglied der Schilderbent. [Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt, S. 245.]

1703 Henrico Sepenfel argentiere aus Köln wohnte in Via Capo le Case gegenüber der Kirche S. Giuseppe. Am 27. Februar 1692 hatte Henricus Sepinfeld aus Köln die Anna Maria Delfini geheiratet; Trauzeuge war der Goldschmied Givacchino Brand germanus. 1722 wohnte Enrigo Seppenflet orefice aus Köln, 60 Jahre alt, in Via dei Cappellari. Sein 1693 geborener Sohn Cristiano Settenfelder, auch Septemfelt und Pexenfelder, wurde 26. März 1730 von der Zunft zur Meisterprobe zugelassen und zahlte für das am 28. Mai d. J. verliehene Patent die Taxe 1730—33. [Univ. Oref. — Pfarrbücher S. Lorenzo in Damaso, S. Andrea delle Fratte und S. Susanna.]

1704 Am 24. Mai erhielt Francesco Metler svizzero den ersten Preis der Akademie S. Luca in der II. Skulpturklasse. 1708 wohnte Francesco Metteler svizzero argentiere lavorante, 30 Jahre alt, in Via dei Cappellari bis 1720. [Archiv S. Luca. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Domaso.]

1719 Am 21. Dezember erhielt der 18jährige Valentin Vithmann, Sohn des Goldschmieds Bartholomäus Vithmann in Via del Pellegrino von der kaiserlichen

Digitized by Google

Gesandtschaft einen Paß zur Reise nach Neapel. [Paßregister im österreich. Historischen Institut zu Rom]

1720 Am 29. September erhielt Giovanni Burkard, Sohn von Gottfried B., das Meisterpatent. [Univ. Oref.]

1720 wohnte Giovanni Giuseppe Smitz di Suezia (soll wohl Schwaben heißen), orefice, 56 Jahre alt, im Salone del Crocifisso bei Via del Pellegrino, nachher in Via dei Leutari und 1726 in Via dei Cappellari. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1722 Floriano Giovanni Fürstweger aus Wien kommt nach Rom und arbeitet bei verschiedenen Goldschmieden. Am 21. März 1728 legte er der Zunft seine Papiere vor, sowie einen doppelarmigen Leuchter als Probestück und erhielt darauf am 30. Mai d. J. das Meisterpatent. [Univ. Oref.]

1725 Am 15. Juli wurde Giovanni Similier quondam Cristiani (filius) von der Zunft zur Probe zugelassen und erhielt 22. Juli d. J. das Meisterpatent; er kommt dann in den Zunftbüchern bis 1764 öfter vor (Selichemilier, Sigmilier, Selimiler), verpflichtete sich 10. September 1761 mit den übrigen Meistern, 10 Jahre lang keine fattori anzunehmen und keine allievi zu machen. Am 26. November 1735 heiratete Joannes Silimilier die Francesca Falciani. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1725 Am 18. März wurde Filippo Pieri, Sohn von Paolo Pieri, zur Meisterprobe zugelassen, legte als Probestück einen Ring vor und erhielt am 27. Mai d. J. von der Zunft das Patent. Ein Nachkomme Vincenzo Pieri, Sohn von Carlo Antonio P., orefice, wohnte, 49 Jahre alt, 1790 in Via del Pellegrino und starb 9. September 1802. Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1726 Am 13. Juni erhielten die Goldschmiede Johann Reiss und Johann Eigner von der kaiserlichen Gesandtschaft Pässe nach Wien. [Paßregister im österreich. Historischen Institut zu Rom.]

1729 Am 4. September erhielt Franz Wiricus, Goldschmied aus Lüttich, von der kaiserlichen Gesandtschaft Paß nach Deutschland. [Paßregister im österreich. Historischen Institut zu Rom.]

1734 wohnte Giovanni Paolo Caiser im Vicolo Savelli bei Via del Pellegrino; er war Inhaber eines Geschäfts in Via dei Coronari, war bei den Metallarbeiten für die Fontana di Trevi und 1747 an der Ausschmückung einer für Portugal bestimmten Kapelle beteiligt. [Luzi, La Fontana di Trevi, S. 27. — Chracas, Diario ordinario, 1747, Nr. 4647. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1735 21. Dezember wurde Francesco Paislà da Svevishal in Germania (aus Schwäbisch Hall) von der Zunft zur Meisterprobe zugelassen, seine Probearbeit am 29. Januar 1736 für genügend erkannt und ihm das Patent erteilt. Am 29. Mai 1752 wurde Francesco Baislach zum dritten Konsul der Zunft gewählt, 10. September 1761 verpflichtete er sich mit den übrigen Meistern, keine fattori anzunehmen und keine allievi heranzuziehen. Er wohnte schon 1729 in der Pfarrei S. Celso, später in der Pfarrei S. Tommaso in Parione. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Pietro und S. Lorenzo in Damaso.]

1735 21. Dezember wurde Ernesto Volner da Vienna von der Zunft zur Meisterprobe zugelassen, 25. März 1736 sein Probestück als genügend erkannt und ihm das Patent erteilt. Bis 1756 kommt Ernesto Volners oder Volmer in den Zunftbüchern vor. [Univ. Oref.]

1737 Am 25. April erhielt Antonio Carlier, Sohn von Michele C., die Erlaubnis, einen Goldschmiedladen zu eröffnen. [Bertolotti, Artisti francesi, S. 194.]

Digitized by Google

1736 Am 30. September wurde Simone Custerman aus Wien zur Meisterprobe zugelassen, sein Probestück am 25. November 1736 als genügend erkannt und ihm das Patent erteilt; am 8. Oktober 1736 zahlte er dafür 2 Scudi 10 Bajocchi. Er kommt bis 1779 in den Zunftbüchern vor mit den Namen Cosman, Coisman, Costrerman und Gusterman, 1750 und 1769 als Konsul. 1767 war er Kämmerer der deutschen Campo Santo-Bruderschaft. Sein Sohn Lorenzo Custerman wurde 30. Januar 1791 zur Meisterprobe zugelassen, sein Probestück am 27. März d. J. gutgeheißen und ihm das Patent erteilt. Von 1797 bis 1804 war er Konsul und Kämmerer der Zunft. Im Februar 1808 wurde Lorenzo Kustermann in den Verwaltungsrat der deutschen Anima-Bruderschaft gewählt. Als im Sommer 1815 ein päpstlicher Kommissar seinen Laden besichtigen wollte, verwahrte er sich dagegen unter Berufung auf sein Amt als Provisor der Anima, wodurch er an der Exemtion der Wiener Hofbeamten teilnehme. [Univ. Oref. — Römische Gesandtschaftsakten im Wiener Archiv, Nr. 445. — Schmidlin, Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom, S. 683, 696.]

1741 Am 26. März wurde Gaetano Smiz, Sohn von Jakob S., von der Zunft zur Meisterprobe zugelassen; am 30. April wurde das Probestück des argentiere Gaetano Smiz für gut befunden und ihm das Patent erteilt; er kommt bis 1755 in den Zunftbüchern vor. Seit 1747 hatte er in Via del Pellegrino ein Geschäft mit dem Schild Arme di Portogallo. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1745 wohnte Giovanni Miller aus Köln, argentiere, am Campo di Fiore, später in Via del Pellegrino bis 1763. Sein Sohn Giuseppe Miller, argentiere, wurde 25. März 1764 von der Zunft zur Probe zugelassen, am 29. April d. J. das Probestück gutgeheißen und ihm das Patent erteilt; bis 1779 kommt er in den Zunftbüchern vor. Seit 1764 hatte er seinen Laden mit dem Schild al Delfino in Via del Pellegrino Nr. 149 bis 1806. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1746 wohnte in Via del Pellegrino der Goldschmied Stefano Praun aus Wien mit der Insegna della Lupa. Sein Sohn Antonio Praun, argentiere und gioielliere, wohnte 1769 bis 1775 nahe der Piazza del Pasquino. Antonio Praun wurde 27. Oktober 1776 von der Zunft zur Probe zugelassen, sein Probestück am 24. November d. J. gutgeheißen und ihm das Patent erteilt. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

1746 Am 27. März wurde das Probestück des Giuseppe Antonio Sepp für genügend befunden und ihm von der Zunft das Meisterpatent erteilt; 20. März 1746 zahlte Giuseppe Sepp bavarese 3 Scudi für das Patent. Sein Name kommt bis 1763 in den Zunftbüchern vor. [Univ. Oref.]

1747 Der Goldschmied Johann Becker aus Sachsen stahl im Haus des Kardinals Albani eine goldene Uhr und dem Baron Venzroth sechs silberne Löffel und wurde in Bologna verhaftet. [Römische Gesandtsch.-Akten in Wien, Nr. 282, 313.]

1747 Am 25. November zahlte Giuseppe Vagner an die Zunft 3 Scudi für sein Patent; am 28. Januar 1748 wurde das Probestück des Francesco Giuseppe Wagner für gut befunden und ihm das Patent erteilt; er kommt bis 1774 in den Büchern der Zunft vor. [Univ. Oref.]

1747 Am 30. Mai 1747 wurde das Probestück des Francesco Veder von der Zunft gutgeheißen und ihm das Patent erteilt, wofür er 31. Mai 11 giulii zahlte. Sein Name kommt als Veder und Weder bis 1779 in den Zunftbüchern vor,

Digitized by Google

1751 als Konsul. Francesco Weder, orefice aus Orvieto, wohnte seit 1747, 37 Jahre alt, in Via del Pellegrino mit dem Ladenschild „Europa". Sein Sohn Giovanni Baptista Weder war ein tüchtiger Gemmenschneider, sein 1748 geborener Sohn Giuseppe Weder argentiere; sie wohnten noch am Anfang des 19. Jahrhunderts an Piazza Navona 97. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso und S. Eustachio.]

1760 Um 1760 kam der Goldschmied Peter Ramoser aus Bozen nach Rom, wo er bei Luigi Valadier arbeitete und mit Bartholomäus Heger die Nachbildung der Trajanssäule anfertigte. 1784 wohnte Pietro Raimuser sigillatore im Orto di Napoli. [Atz, Kunstgeschichte von Tirol, S. 952. — Pfarrbuch von S. Lorenzo in Lucina.]

1766 Am 6. Februar heiratete Giovanni Rocco Vanlint, Sohn des Malers Hendrik van Lint, argentiere in Via del Babuino, die Rosa Fiorelli. Giovanni Vanlint argentiere starb in Via Margutta 29. Oktober 1780, 45 Jahre alt. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Lucina und S. Maria del Popolo.]

1774 Bartholomäus Heger vollendet in der Werkstatt Valadiers die Nachbildung der Trajanssäule (jetzt in der Münchener Schatzkammer). 21. Mai 1778 wurde Bartolomeo Hecher von der Zunft zur Probe zugelassen, sein Probestück am 28. Juni gutgeheißen und ihm das Patent erteilt, wofür Bartolomeo Icher 30. August d. J. 3 Scudi zahlte. Sein Name kommt bis 1792 in den Zunftbüchern vor. 1778 wohnte Bartolomeo Hecher, argentiere aus Salzburg, mit Frau Alessandra Zuccarelli am Corso 18—20 (Goethehaus), darauf gegenüber im Palazzo Rondanini 1786—88, zuletzt in Via del Babuino. Bei seinem 1779 geborenen Sohn Franz Xaver stand der Wiener Medailleur Franz Xaver Würth Pate. Die von Heger und Ramoser ausgeführte Nachbildung der Trajanssäule in getriebenem Silber wurde am 26. Juni 1783 von dem Kurfürst Karl Theodor von Bayern angekauft. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Maria del Popolo. — Karl Theodors Reisetagebuch 1783 in der Hof- und Staatsbibliothek München.]

1785 Francesco Stais, orefice, wohnte im Vicolo dell' Aquila bis 1788, darauf an Piazza S. Lorenzo in Damaso bis zu seinem Tod 3. November 1792. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

Digitized by Google

MISZELLEN

DAS FASS DER „RUHE AUF DER FLUCHT" IN DÜRERS MARIENLEBEN

Von GEORG STUHLFAUTH

In meinen „Kleinen Beiträgen zu Dürer" — Monatshefte für Kunstwissenschaft 15, 1922, S. 57 ff. — schloß ich den über das Faß in Dürers „Ruhe auf der Flucht" (B. 90) mit dem Bemerken, daß es mir nicht gelungen sei, eine zweite Darstellung des „Packfasses", als welches es dort aufzufassen und von Dürer gemeint sei, ausfindig zu machen. Ein glücklicher Zufall führte mir mittlerweile die gesuchte Parallele zu, und ich mache von ihr um so lieber Mitteilung, weil sie nicht nur leicht zugänglich, sondern auch für unsere Frage um ihrer unzweideutigen Form willen doppelt wertvoll ist. Sie ist enthalten in einer gestochenen Ansicht der Stadt Danzig, die im (5.) Bande „Geschichte der Neuzeit" der von J. v. Pflugk-Harttung bei Ullstein & Co., Berlin, herausgegebenen Weltgeschichte, S. 33, abgebildet ist. Hier ist ihr die Angabe untergesetzt: „Stich in ‚Politica Politica', ‚Nürnberg 1700 bei Rudolf Johann Helmer'." Dieser bibliographisch schlechthin unzulänglichen Angabe liegt die Tatsache zugrunde, daß der Stich aus einem Buche stammt, das in erster Auflage 1623 unter dem Titel „Daniel Meisner, Thesaurus Philo-Politicus. Das ist Politisches Schatzkästlein guter Herren und bestendiger Freund", 8 Teile, quer 4°, Frankfurt a. M., und dann in einer der vielen späteren Ausgaben auch unter dem Titel „Politica Politica" erschienen ist[1]). In den mir vorliegenden beiden ersten Auflagen — die zweite erschien 1624—1626 — enthält der erste Teil als den fünfundvierzigsten unseren Stich. Der Stecher ist der als Verleger genannte Eberhard Kieser, der 1612—1630 in Frankfurt a. M. tätig war[2]). Der Stich umfaßt 70 mm in der Höhe, 144 mm in der Breite, ist also in dem Ullstein-Bande etwas vergrößert (= 71×146). Über ihm steht in Majuskeln die Einzeile: Nemo dicitur Dominus, nisi antea servus fuerit; unter ihm die andere:

Nemo potest Dominus fieri laudabilis, ante
Ni fuerit Servus, teste Platone loquor;

darunter in zwei Spalten die Doppelverse:

Plato spricht, der hochweise Mann,
Niemand zum Herren werden kann:
Es sey dann, dass Er, in seinem Wesn,
Zuvor ein Diener sey gewesn.

Die „kurtze Erklärung und Bedeutung der Emblematischen Figuren", die den Tafeln voransteht, lautet für unseren Stich:

Nemo dicitur Dominus, nisi antea servus fuerit. || Dantzig[1]). || Der Kauffmans Diener | welcher ein joch holtz auff dem Halß ligen hat | bedeutet | dass er wegen seines herren im anvertrawten Guts grosse sorg auffm hals liegen habe. Der andere | so auff einem stul sitzet | vnd das joch holtz von sich geworffen hat | hinder welchem auch ein Han auff einem fuß stehet | zeiget an | daß er wegen seines stettē[2]) fleißes vnd grossen sorg | so er tag vn̄[3]) nacht gehabt | endlich zum herren sey worden.

Das Bild zeigt im Hintergrunde die Stadt, im Vordergrunde die beiden Männer nebst allerlei Gepäckstücken, bestehend in mehreren festumschnürten Koffern und mehreren Fässern. Zwei der letzteren fallen besonders ins Auge: sie liegen, mit den Kopfseiten dem Beschauer zugekehrt, gerade in der Mitte dicht aneinander gerollt, vor dem größten der Koffer, der ihnen als Folie dient, und überdeckt von einer gemeinsamen Matte genau derselben Art, wie sie über dem Faß des Dürer-Blattes liegt. Kein Zweifel: die Fässer sind Packfässer und die über sie gebreitete Matte ist eine Schutzdecke gegen Regengüsse. Damit ist das Rätsel, welches in dem Faß der Dürerschen „Ruhe auf der Flucht" gegeben sein mochte, von dem rund 120 Jahre später entstandenen Stich Eberhard Kiesers aus endgültig und restlos gelöst.

(1) Ich danke die Aufklärung der freundlichen Auskunft des Herrn Archivdirektors Dr. Kaufmann in Dansig.

(2) S. Naglers Künstler-Lexikon s. v.

(1) Die 2. Aufl. fügt die Zahl 45 hinzu.

(2) 2. Aufl.: stetten. (3) 2. Aufl.: vnnd.

Digitized by Google

REZENSIONEN

ROBERT WEST, Entwicklungsgeschichte des Stils. Hyperion-Verlag, München 1922.

Die Nachkriegszeit hat uns kunstfreundliche Jahre gebracht. Überraschend stark und an Orten, wo man es kaum vermutet hätte, trat das Interesse für Kunst hervor. Leute, die keine eigentliche Vorbildung, dafür aber unbefangene Beobachtungsgabe an die Kunst herantragen, suchen sich über künstlerische Vorgänge zu unterrichten, und wenn dieses Streben auch vorläufig mehr dem Luxusbedürfnis als ernster Wißbegier entspringt, ist es doch die Pflicht der Kunstschriftsteller, den ziellosen Interessen eines breiteren Publikums Form und Sinn zu geben. Diese Notwendigkeit hat den Hyperion-Verlag veranlaßt, eine Entwicklungsgeschichte des Stils in acht handlichen Kleinfoliobänden herauszugeben, die den Zeitraum von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts umfassen wird. Angesichts der schwierigen Aufgabe war es ein besonders glücklicher Umstand, daß Robert West für die Bearbeitung der Stilgeschichte gewonnen werden konnte, der in den vier bisher erschienenen Bänden mit staunenswerter Energie und sicherem Gefühl für das Wesentliche die auf streng wissenschaftlichem Wege kaum zu lösende Aufgabe bewältigt hat. Für die Beschränkung des Stoffes gibt es ja mancherlei Mittel. Zunächst natürlich die Sichtung des Materials, das nur soweit herangezogen werden konnte, als es die von West vorgestellte Entwicklung illustriert. Ferner die Beschränkung auf das Problematische in der Kunstgeschichte, das zur eigentlichen Triebfeder dieser welthistorischen Skizze geworden und in kluger Zurückhaltung vor dem Eingriff in wissenschaftliche Streitfragen nach seiner jeweiligen Eigenart dargestellt ist. Und um ein solches Geistesexerpt erträglich zu machen, bedurfte es drittens einer gewissen künstlerischen Gestaltung, durch die wir die Vorgänge der Kunstgeschichte nicht unmittelbar, sondern im Spiegel einer originellen Persönlichkeit zu sehen vermeinen. Es wäre kleinlich zu erörtern, ob dieses oder jenes noch hätte gebracht werden müssen, zu tadeln, daß ganze Kulturen kaum erwähnt werden und manches allzu greifbar, anderes wieder flacher ausgefallen sei. Denn gerade das macht ja das Buch für den Laien faßlich und für den Fachmann ungewöhnlich interessant, daß das ganze Bild in eine andere Perspektive gerückt ist, als wir es sonst zu sehen bekommen, in eine persönlich-künstlerische Perspektive. Und das Mittel, wodurch der Autor uns in der freien Sphäre dieser kunstgeschichtlichen Vogelschau zu halten weiß, ist seine Sprache, die von dem abgegriffenen Wortschatz der zünftigen Kunsthistoriker weit entfernt ist und je nach dem Stoff bald fröhlich, bunt, elegant wirkt, zuweilen aber auch zu einer wuchtigen, ich möchte sagen, dramatischen Schönheit emporsteigt.

Im ersten Band ist der Titel: „Die klassische Kunst der Antike" enger gefaßt als es dem Inhalt entspricht. Er beginnt mit der Insel-Kultur der Kreter, die ja freilich nur ein Abglanz ist von den riesenhaften Kulturen des alten Orients, die aber hier geschickt und in drastischer Charakterisierung als Vorstufe zur griechischen Kultur verstanden ist. Die griechische Kunst ist als die Frucht eines Rassenkampfes aufgefaßt, als eine Vermählung dorischer und jonischer Elemente, resp. als ein Kampf dieser Elemente, der sich im Lande selbst zwischen der peloponnesischen und der attischen Kultur abspielt. Die Blütezeit der attischen Kunst, also die Klassik im engsten Sinne, wird kühn, aber in höherem Sinne doch zutreffend als spezifisch religiöse Periode der griechischen Kunst bezeichnet, auf die im 4. Jahrhundert der profane, sinnlichere Stil eines Praxiteles gefolgt sei, um mit Skopas und Lysipp in die Universalkunst des alexandrinischen Zeitalters einzumünden. Die Ausbreitung der hellenistischen Kultur und die Verschiebung des kulturellen Schwerpunktes von Athen nach Rom wird in zwei Kapiteln geschildert, von denen das erstere das Problem „Asianismus und Hellenismus", das zweite die imperialistische Kunst der Römer behandelt, bis in die Zeit des Titus, dessen Triumphbogen mit den Darstellungen der Zerstörung Jerusalems ungemein künstlerisch als Vollendung der alten und als Vorahnung der neuen Zeit in die frühchristliche Epoche überleitet. Der zweite Band beginnt mit der Zersetzung der Antike durch das Eindringen jüdisch-christlicher Elemente. Höchst eindrucksvoll ist die Kunst unter Trajan und Hadrian nicht als Erfüllung uralter Römerwünsche, nicht als das sonnige Land eifrig erarbeiteter Herrlichkeit geschildert, sondern was da geschaffen worden ist, hebt sich bereits gespenstisch ab vom dunklen Himmel der Völkerwanderungszeit. Während das Christentum sich in den Katakomben einnistet, erleben wir in den Kaiserbauten der diokletianischen und konstantinischen Epoche das gewaltige Wachsen der Dimension und die zu-

Digitized by Google

nehmende Vergröberung der Formen, die allen Spätstilen eigen ist.

Die Darstellung der nachkonstantinischen Zeit brachte erhebliche Schwierigkeiten mit sich. Denn wenn eine Entwicklung populär sein will, muß sie vor allem kontinuierlich sein. Der Laie setzt voraus, daß unser Wissen um die Dinge gleichmäßig sei und mit der zeitlichen Nachbarschaft wachse. In Wirklichkeit gibt es Zeiten, in denen das Geschehen sich verwirrt, die Quellen versiechen, die Denkmäler zerfallen. Man spürt in Wests Schilderung die gediegene Schulung der Rankeschen Geschichtsdarstellung und in bezug auf die Kunstgeschichte speziell die Bekanntschaft mit den Werken Strzygowskis, dessen Ideen nicht kritiklos übernommen, sondern als orientalischer Unterton in das Ganze verflochten werden. Jedenfalls gehört die Darstellung vom Todeskampfe des Römerreiches im 5. und 6. Jahrhundert, die Charakteristik der eindringenden Germanenstämme und des mitten im Fieber der Geschehnisse wachsenden kirchlichen Prunk- und Kostbarkeitsdranges zum Schönsten, was von kunsthistorischer Seite über die frühchristliche Epoche gesagt worden ist. Mit der Aufrichtung des Frankenreiches eröffnet West den dritten Band und entwirft ein lebensvolles Bild von der welthistorischen Bedeutung Karls des Großen und seiner Hofkunst, in der er teils einen Kanon für das abendländische Bauen aufzustellen, teils eine Verschmelzung der germanischen und lateinischen Rassenkultur vorzunehmen bemüht ist. Wir erleben den Verfall der Karolingerkunst und die Aufrichtung einer spezifisch deutschen Kunstschule im Zeitalter der Ottonen, die das Vermächtnis des römischen Kaisereiches mit der ihnen eigenen sächsischen Energie verwalten. Das schwierige Problem der Entstehung der romanischen Formgattungen wird soweit skizziert, daß der Leser sich zuverlässig orientiert, ohne auf bestimmte Thesen festgelegt zu werden. Es folgt eine hochoriginelle Betrachtung des romanischen Kunstgewerbes, in dem trotz aller byzantinischen Entlehnungen bereits der Sieg der germanischen Weltanschauung zum Ausdruck kommt. Als Gegenspieler des deutschen Kaisertums tritt Cluny auf, dessen kunsthistorische Bedeutung geschickt abgegrenzt wird, nicht nur in Deutschland selbst, sondern auch in Italien, wo man den Appenin als die ungefähre Grenzscheide der feindlichen Einflußsphären annehmen darf. Eine kurze Entwicklungsgeschichte der Plastik, insbesondere der Bauplastik, in der dem Deutschtum eine führende Rolle zuerkannt wird, behandelt die Veredelung des Geschmacks von dämonisch-phantastischen Urgebilden zu jener internationalen Kultur der Kreuzzugsperiode, in der sich eine Verschmelzung der orientalischen, lateinischen und germanischen Stilelemente vollzogen hat, und am Schluß der romanischen Periode sind es zwei völlig verschiedenartige Problemreihen, in die wir die Geschichte einmünden sehen: auf der einen Seite das Wölbproblem als dem Symbol einer neuen Vergeistigung, auf der anderen die Verweltlichung der Kunst unter den Hohenstaufen mit ihrem verfrühten Individualismus, als dessen trotziges Wahrzeichen der Braunschweiger Löwe zugleich die hohen Fähigkeiten und die inneren Gefahren der Stauferherrschaft repräsentiert. In dem vierten und vorläufig letzten Band werden Gotik und Frührenaissance vereinigt, nicht nur buchtechnisch, sondern auch geistesgeschichtlich. West stellt sich damit abseits von der üblichen kunsthistorischen Periodenteilung, teils zum Vorteil, teils zum Nachteil der Darstellung. Das Reizvolle dieser Betrachtung liegt darin, daß französische, deutsche und italienische Kunst als zusammengehöriger Komplex behandelt werden können, Giotto und die Pisani zusammen mit den Meistern von Reims und Naumburg, und daß in der italienischen Frührenaissance gerade derjenigen Werke mit besonderer Liebe gedacht wird, die man als latinisierte Spätgotik bezeichnen könnte. Andererseits scheint mir aber der Begriff des Individualismus allzuweit gefaßt zu sein, so daß die Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit sich verwischt. Zunächst ist in der Gotik eine Scheidung vorgenommen worden zwischen dem konstruktiven und dem dekorativ-ausdrucksmäßigen Inhalt des Stils, wobei sorgsam der Anteil abgewogen wird, den die verschiedenen Länder und Völker an der Ausbildung der Gotik genommen haben. Die Hochgotik wird als ein Stil der Strenge charakterisiert, als eine abstrakte Verbindung des Technisch-Zweckmäßigen mit einer künstlerischen Idee, und im Profanbau, der auf dem Wege zum 15. Jahrhundert an Bedeutung gewinnt, sieht West umgekehrt eine Verbrämung des Zweckmäßigen durch kirchliche Dekorationsmotive. Den Höhepunkt erreicht die Darstellung Wests in der Ausscheidung des spätgotischen Bildeindrucks aus der abstrakten Architektur. Maßwerk, Glasgemälde, Ornament und Figurenauffassung drängen auf die bildliche Wiedergabe hin, im Norden und etwas modifiziert auch im Süden, und als das logische Resultat alles Vorhergehenden ergeben sich die Malkunst der frühen Niederländer und der zierlich-befangene Realismus des toskanischen Quattrocento, die beide erst im 16. Jahrhundert ihre historische Erfüllung finden.

Digitized by Google

Leichte Lektüre sind die Westschen Bücher nicht, und ob sie ihren populären Zweck erfüllen, möchte ich bezweifeln. Denn es gehört viel Wissen dazu, um die Originalität herauszulesen, die West hineingelegt hat. Man müßte da vor allem imstande sein, die Auffassung Wests mit der herrschenden Schuldoktrin zu vergleichen. Es sind insofern keine Lehrbücher, sondern eine Feinschmeckerei für die Kunstverständigen selbst. Aber gerade dafür wollen wir dem Autor dankbar sein, daß er uns keine abgedroschene Handbuchweisheit, sondern Bücher voll sinnvoller Zusammenhänge und im Rahmen der Aufgabe etwas Geniales zu bieten hat. Über Einzelheiten wird man daher nicht mit ihm rechten und mit Spannung erwarten, wie sich West in den vier nächsten Bänden mit der uferlosen Verbreiterung des Stoffes, mit der zunehmenden psychischen Differenzierung der Kunst und mit der Unübersehbarkeit der Literatur abfinden wird. Hans Rose.

JOSEPH POPP, Die figurale Wandmalerei, ihre Gesetze und Arten. Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1921.

Das „Dekorative", einer der wichtigsten und schwierigsten Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, ist das Problem dieses Buches; nur hat Popp in einer vorsichtigen Bescheidenheit das Problem auf das Dekorative innerhalb der figuralen Wandmalerei eingeengt, der figuralen im Gegensatz zu jeder nur ornamentalen, genauer Ornamentmalerei. Somit gehört das Wort figural eigentlich in die Klammer. Popp befaßt sich im ganzen Buch mit der „Figur" im Sinne von menschlicher Figur nur ganz beiläufig, eben weil nicht die figurale Wandmalerei allseitig zur Diskussion gestellt wird, sondern nur in ihren dekorativen Beziehungen, und für diese eine Seite der Wirkung spielen andere Faktoren eine größere Rolle als die Figur, vor allem das Format, die Größe des Bildes, die Technik, die Raumdarstellung. Hätte Popp das Dekorative in jeder Erscheinungsmöglichkeit, also z B. auch in der Plastik aufgesucht, so wäre er vermutlich auf das Figurale mehr und spezieller eingegangen; ebenso: hätte er die figurale Wandmalerei erschöpfend behandeln wollen. Trotzdem ließe sich das Wort figural schwer aus dem Titel streichen, und man kann höchstens sagen die Umkehrung: „Gesetze und Arten der (figuralen) Wandmalerei" wäre treffender gewesen, denn diese Gesetze und Arten sind allseitig behandelt, und die figurale Wandmalerei eben nicht allseitig, sie ist nur das engere Feld, um nach dem Dekorativen zu graben.

Die Untersuchung beginnt mit der Erörterung des Schmuckes, er ist stets eine Beziehung von Schmuckspender zu Schmuckträger und umgekehrt; dabei bleibt der Träger die stoffliche und geistige Grundlage, der Spender muß ästhetisch sein und zum Träger passen. Das „Passen" zueinander ist das aufzudeckende Geheimnis. Der Sprachgebrauch unterscheidet innerhalb des Schmuckes Ornament und Dekoration; Popp meint, man wählt diese Bezeichnungen je nachdem der Träger allein oder sowohl Träger als Spender selbständige Existenzen sind. Ist der Schmuckspender unselbständig, so redet man von Ornament (ornare = ausstatten), ist der Spender selbständig, d. h. ein Werk der Malerei, Plastik, des Kunstgewerbes, der Architektur, z. B. ein Brunnen auf dem Markt, ein Schloß im Park, so redet man von Dekoration (decorare = würdigmachen). Beim Ornament kann der Träger selbst ästhetisch wertvoll sein, er muß es aber nicht sein, dagegen bei der Dekoration sind immer beide Teile, Träger und Spender, ästhetisch wertvoll, es sind „Künste", die sich untereinander verbinden, indes beim Ornament möglich ist, daß sich ein künstlerisches Muster mit einem nicht künstlerischen, sogar nichtästhetischen Objekt verbindet. So lese ich zwischen den Zeilen die Definition: Dekoration ist die künstlerische Verbindung von Künsten.

Das Geheimnis, worin das Dekorieren, das „Zusammenpassen" und aus diesem Passen Neue-Reize-Erschaffen bestehe, läßt sich, wie Popp in sehr gesunder Weise erkennt, nur induktiv aufdecken. Er beschränkt sich von hier ab auf die Wandmalerei und findet aus der Vielgestaltigkeit der Korrespondenz von Wandbild und seiner Umgebung die Richtlinien seiner Untersuchung, nämlich: daß die Wand selbst durch die Farben, die sie physikalisch-chemisch gestattet, durch ihre Flächigkeit, durch ihre Funktion als Raumabschluß dem Bilde die Anpassungsmöglichkeiten an diese ihre Sondereigenschaften biete. Das Bild hat zwar bestimmte Rechte, z. B. es muß genügend sichtbar sein, übersehbar usw., was für Wand- und Deckengemälde allerhand zum Teil selbstverständliche, aber durchaus nicht immer befolgte Regeln ergibt. Das Bild hat aber auch bestimmte Pflichten, es muß auf die gegebene Form des Raumes Rücksicht üben, die realen Raumachsen, die dem Beschauer die Stellung zum Bilde aufnötigen, sind auch die Orientierungsfaktoren für den inneren Aufbau des Bildes. — Ich will nicht im einzelnen referieren, wie Popp alle Spezialfälle der Forderungen der Architektur durchführt; die eine Gattung solcher Forderungen ergibt sich aus der Tendenz,

Digitized by Google

Wand und Decke in ihrer Abschlußfunktion zu unterstreichen, die andere aus der Tendenz, sich der Richtung oder Richtungslosigkeit, der Geschlossenheit oder Geöffnetheit des Raumes anzupassen. Hier polemisiert Popp gegen Sempers Feindseligkeit gegen die wanddurchbrechende Malerei; er steht als Kunsthistoriker weitherziger, gerechter den Möglichkeiten gegenüber und verteidigt das Illusions- oder richtiger „Raumbild" als das zum „malerischen" Raum allein passende. Es folgt das Kap. IV über die Technik der Wandmalerei mit vielen Aufschlüssen über die Folgerungen, die sich für das „Zusammenfassen" aus Farbmaterial und Maltechnik ergeben, aber es zerreißt, an dieser Stelle eingereiht, den Gedankengang; ich weiß nicht, warum es nicht vor Kap. III eingeschoben wurde, dann hätte sich auch Kap. V an die Erörterung über die Zusammenhänge von Bild und Raum angeschlossen. Popp unterscheidet hier drei Gattungen des Wandbildes: Flachbild; Bühnenbild, Raumbild; dies Kapitel ist für den Kunsthistoriker das interessanteste und fruchtbarste, die erdrückend große Masse von Werken ist auf wenigen Seiten klar und sicher behandelt, man merkt, daß der Verfasser jahrelang in diesen Dingen gelebt hat. Ob seine Zurückweisung des heutigen Geschmacks, einer einseitigen Schwärmerei für das Flachbild als dem einzig dekorativen und ob seine Verteidigung von Bühnen- und Raumbild bei den Malern Früchte trägt, ist ungewiß, Ästhetiker und Kunstwissenschaftler werden das meiste, was Popp hier sagt, anerkennen müssen. — Es folgt das Schlußkapitel, in welchem der Verfasser wieder zu allgemeinen Fragen zurückkehrt; zwar bleibt er hier auch möglichst bei der Wandmalerei, aber das Problem, was Monumentalität sei — auf das ihn das Problem der monumentalen Wandmalerei führt — ist ein allgemeineres. Wie weit er über die bisher vertretenen Ansichten hinauskommt, zeigt seine Polemik gegen Hamann und Vischer. Ich habe besonders aus diesem Kapitel viel neue Erkenntnis gewonnen, es ist mir das liebste der ganzen Arbeit und es sei gestattet, daß ich nach dem referierenden Teil an dies Schlußkapitel und das systematisch damit zusammengehörige erste einige Bemerkungen anknüpfe.

Unselbständig ist das Ornament fraglos in dem Sinne, wie es Popp darstellt (S. 7 und 8); an sich drängt es stets nach Fortsetzung und findet nur im Träger sein Maß und seine Grenzen. Aber jedes Vorlagebuch für Ornamentik beweist, daß man wenigstens theoretisch jedes Ornament vom Träger ablösen kann. So abscheulich solche Musterbücher von Mustern aussehen, sie geben einen Überblick über die Formengattungen des Ornaments, seine Grundelemente, ihre Variations- und Kombinationsfähigkeit, ohne Rücksicht auf den Träger. Das Gefährliche dieser Vorlagemappen, daß sie den Benutzer verleiten, statt aus dem Träger das Passende selbst abzuleiten, ihm etwas Nichtpassendes aufzunötigen, berührt uns hier nicht. Was aber so als eigentliches Ornament, abgelöst vom Träger, übrigbleibt, hat schon seinen eigenen ästhetischen Wert und alle Kategorien der Stilkritik sind darauf anwendbar. Abgesehen vom Träger ist das Muster schon schwer oder leicht, gedrängt oder weitmaschig, d. h. es wendet sich an die Kategorie der Einfühlung, und ebenso gibt es rational gehändigte und irrational verstreute Musterung usw. Nichts hindert mich (obwohl es nicht allgemein geläufig ist), diese losgelöste Ornamentik als eine selbständige Gattung der künstlerischen Phantasietätigkeit, als *eine* Kunst neben die anderen Künste: Architektur, Plastik, Malerei, Musik, Poesie, Tanz, Mimik zu stellen. Dann ist jede „passende" Verbindung des Ornaments, d. h. des für sich eigentlich nicht existenzfähigen Gebildes mit einem Träger schon Dekoration zu nennen, wenn man die oben gegebene Definition: Dekoration ist die „künstlerische" Verbindung von „Künsten", festhält, die ich auch aus Popps Buch herauszulesen glaubte. Das hat aber unübersehbare Konsequenzen; denn dann unterscheide ich im Ornament das Ornamentale und Dekorative. Ein Beispiel: während ich dies schreibe, stehen vor mir mit dem Bücherrücken mir zugewandt die Bände von Dehios Geschichte der Deutschen Kunst. Jeder, der diese Besprechung liest, kennt diese Bände mindestens von außen und kann an ihnen erwägen, wie sehr diese Schrift Ornament ist, sobald man davon absieht, was diese Schrift besagt — so wie Einer, der nicht arabisch lesen kann, nicht hebräisch, nicht griechisch, alle diese Schriften ganz generell als verschiedene Ornamente auffassen *kann*. Doch sind offenbar verschiedene arabische, persische, türkische Manuskripte wieder innerhalb der Gesamtmöglichkeit dieser Schriftart verschieden stark ornamentiert. So ist auch die Aufschrift des Buches von Dehio sehr ornamental, besonders das große K und das kleine s in den Worten Deutsche und Kunst (während das s in Geschichte ohne Schwänzchen gelassen ist). Dieses Buchstabenornament ist aber außerdem dekorativ: in seiner Goldfarbe auf Blau, seiner Verteilung auf dem Bücherrücken, es paßt sich ihm an (obwohl nicht ganz, da die Text- und Tafelbände verschieden dick sind, also die

Digitized by Google

Rücken verschieden breit sind, während die gedrängte Schrift des Textbandes klischeemäßig auf den breiteren übertragen wurde). Ist also beim Ornament selbst sowohl das ornare wie das decorare formwirksam, so sind diese beiden Tendenzen des „nur" Ausstattens und des „obendrein" Würdigmachens eine engere und eine weitere Tendenz des Künstlerischen überhaupt. Die engere aber, die ornamentale Absicht, macht das Ornament zum Ornament, und zwar abgesehen von seinem Träger, abgesehen z. B. von der Funktion, die ein Strich, eine Musterung am Träger heraushebt. Überträgt man jene Bücherrückenschrift genau auf ein Blatt Papier, so wird man zwar sich fragen, warum die Worte so japanisch untereinander stehen, aber das spezifisch Ornamentale bleibt unangetastet. Die Schriftzüge haben ihre eigene Gestaltqualität und diese Gestaltetheit erweist sich als eine, vielleicht als die Grundform aller bildenden Kunst. Ich kann jedes Bild, jede Plastik als „Muster" sehen, jede Architektur, wenn man die Flächenaufteilung der Decken, Wände, Fassaden auf ihr bloßes Linien- und Fleckennebeneinander und -zueinander betrachtet, ja ich kann sogar von räumlichem Muster sprechen. Wer keine speziellen biologischen usw. Kenntnisse hat, sieht mikroskopische Schnitte als phantastische Ornamente; malt man Tier- und Pflanzenformen, die der normale Sterbliche nicht kennt, und die den ihm bekannten nicht ähneln, groß auf eine Leinwand, so sieht er diese Formen als Ornament, ohne zu wissen, daß es Tiere und Pflanzen sein sollen bzw. wirklich sind. Genau so kann man sich durch einige Schulung im Abstrahieren zwingen, jedes Bild, die „dekorative" Schule von Athen, aber auch jedes völlig selbständige Bild, z. B. ein Selbstporträt von Rembrandt, genau so als bloßes Ornament zu sehen, oder jeden Faltenwurf einer Plastik, gleichgültig welcher Zeit, genau so wie die meisten Menschen einerseits ein Gemälde von Feininger, andererseits eine Tafel eines medizinischen Atlas, der Kommabazillen in ihrer fröhlichen Verteilung zeigt, nur als Ornament zu sehen imstande sind. Dekorativ aber wäre dies Ornamentale im Ornament selbst, wie in Malerei, Plastik und Architektur jeweils dann, wenn es mit dem Ornamentalen der Nachbarschaft und weiteren Umgebung zusammenpaßt, wenn der an einer Stelle angeschlagene ornamentale Stil über alles vereinheitlichend hinwegschlägt; wenn das Ornamentale des Ornaments mit dem Ornamentalen der Malerei — des Bildmusters —, dem Ornamentalen der Plastik usw. eins ist. So deute ich mir auch Wölfflins Unterscheidung von imitativer und dekorativer Schönheit. Imitative Schönheit wirkt auf mich (falls sie da ist), wenn ich einen Faltenwurf als Fältelung eines Gewandstoffes auffasse und die natürlichen Bedingungen für das Entstehen solcher Bildungen in mir wach werden, dekorative Schönheit (falls sie da ist), wenn ich von dieser imitativen Seite absehe und das Muster des Auf und Ab, Vor und Zurück, Hell und Dunkel, Seicht und Steil usw. dieser Formen in ihrem Zusammenhang erfasse. Diese dekorative Schönheit bezieht sich aber dann auch auf die Einzelfalten innerhalb desselben Faltenwurfs, bzw. auf die verschiedenen Teile desselben Bildes, es ist der zusammenhaltende durchwegs eingehaltene Stil der Musterung, der über das einzelne Kunstwerk hinzieht; das Dekorative vereinheitlicht die einzelnen Teile ein und desselben „Ornaments", und so sage ich einfach: mag das Ornament, das Wort im allgemeinsten Sinne genommen, eine imitative Seite haben, wie Malerei und Plastik und manches Ornament im engern Sinne, mag es keine imitative Seite haben, wie manches Ornament im engern Sinne und die Architektur, es hat eine dekorative Schönheit dann, wenn das scheinbare Vielerlei seiner Bestandteile durch ein einigendes formales Prinzip zu einem inneren Zusammenhang verwachsen muß. Treten Werke verschiedener Künste zusammen, so hat ihre Vereinigung dann einen neuen Reiz, wenn die dekorative Schönheit des einen ungehindert sein Echo findet in der konformen dekorativen Schönheit des anderen.

Von hier aus ist aber Popps Trennung von Monumentalem und Dekorativem zu beurteilen.

Ich teile seine Auffassung vollkommen, stütze sie aber von der eben skizzierten Überlegung her anders. Das Monumentale oder Großzügige beschreibt Popp S. 126 zusammenfassend so: „es ist der Gesamteindruck einer überragenden einfachen und einheitlichen Form von bedeutendem Volumen und Kraftgehalt; in den Hauptteilen geklärt, wesentlich in Ruhe bleibend oder von gehaltener Lebensäußerung ... an dem notwendigen Aufwand unserer gesamten seelischen Leistungsfähigkeit als machtvoller Eindruck und Gehalt erlebt." Man kann diese Definition im einzelnen bestreiten und ergänzen, jedenfalls würde ich das Monumentale nicht auf die Ruhe allein einschränken wollen, sicher aber kommt Popp dem Wesen der Sache näher als seine Vorgänger, die sich mit dem gleichen Problem abmühten. Nur scheint mir eins übersehen, was nicht ins einzelne geht, sondern das Ganze betrifft, ich meine, was Popp als Monumentalität definiert, das Großzügige ist

Digitized by Google

ein Faktor dessen, was wir mit Qualität bezeichnen. Das Sehen im Großen ist abhängig vom Niveau, d. h. der Qualität des Künstlers als totaler Persönlichkeit, nur wer eine adäquate Qualität rezeptiv mitbringt, ist ihr gewachsen und sieht sie. Diese Seite des Kunstwerks ist aber selbstverständlich eine andere als das Zusammenfassen von Schmuckträger und Schmuckspender. Es kann vorkommen, daß auch dieses Zusammenpassen Qualität hat und in dem hier gemeinten Sinn das eine Merkmal der Qualität: die Großzügigkeit — aber es ist nicht immer der Fall, daher gibt es monumentale Dekoration und nichtmonumentale. Die Künstleraussprüche, die von jedem Bild — Wand- oder Tafelbild — das Dekorative verlangen, meinen meistens das Großzügige, d. h. diese eine Seite der Qualität. Es ist Popps Verdienst, in diese sehr komplizierte Lagerung der Begriffe hineingeleuchtet zu haben. Monumental und dekorativ sind zwei sich schneidende Kreise.

Eine Rezension ist nicht der Ort, diese Gedanken zu Ende zu führen, genug wenn angedeutet wird, wie viel sich aus der Lektüre gewinnen läßt. Nicht alle Kunsthistoriker werden das Buch verstehen, nicht alle werden merken, wie sehr sie diese Fragen der Ästhetik angehen; auch nicht alle Künstler. Die letzteren aber werden, wenn sie das Buch verstehen, nebst vielen Einzelwinken für die Praxis auch theoretisch darin mehr finden, als sonst in Büchern, die ihnen sagen wollen, wie man es eigentlich machen sollte. Denn so sehr man bei flüchtigem Lesen den Eindruck haben kann, Popp gebe aus reinem individuellen Geschmack heraus parteiisch Vorschriften, bei genauerem Lesen findet man, daß er nur die selbstverständlichsten Dinge verlangt und ausspricht, was oft das schwerste ist zu erfüllen, aber auch nur zu formulieren.

Paul Frankl.

ALLGEMEINES LEXIKON DER BILDENDEN KÜNSTLER: Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrsg. von Ulrich Thieme und Fred C. Willis. XIV. Bd. Giddeus — Gress. Leipzig, Seemann, 1921. (M. 198.—.)

Das Titelblatt des neuen Bandes weist nun wiederum Abweichungen auf, die in obiger gedrängter Angabe angedeutet sind. Im Vorwort wird betont, daß ein Teil der Verantwortung von jetzt ab auf die vom Verein bestellten fünf Kuratoren fällt. Nicht weniger als 126 Stifter privater Mittel werden namhaft gemacht, die auf mehrere Jahre hinaus das Fortbestehen des Unternehmens ermöglicht haben. Die hauptsächliche redaktionelle Neuerung besteht darin, daß man sich nun nochmals „zu einer wesentlich gedrängteren Fassung entschlossen" hat. Dies merkt man deutlich, wenn man sieht, wie die Schriftleitung sich durch das fast unübersehbare Gestrüpp der „Giovanni" innerhalb 48 Seiten (mit 359 Titeln) gefunden hat. Immerhin kommen noch Entgleisungen vor, wie bei van Gogh, der mit $7^1/_2$ Spalten wenigstens mir, Joseph Grassi, der mit $7^3/_4$ Spalten wohl jedermann als zu reichlich bedacht erscheint. Die Einordnung der Künstler, die im vorigen Band in richtige Wege eingefahren zu sein schien, ist in diesem allerdings wieder ganz kraus. Man mag ihn unter Romano, wohl auch unter Pippi suchen, der eigentlich, wie auf S. 215, selbst angedeutet wird, unter de' Gianuzzi eingereiht sein müßte, aber ihn unter Giulio einzustellen, wie hier geschehen, will mir doch als ein äußerstes Kunststückchen vorkommen. Jan Gossaert, gen. Mabuse, ist ganz richtig unter G. zu finden: warum da der Wiener Joseph Reznicek, gen. Gisela, unter G. steht, kann man nicht verstehen. Überhaupt die Einstellungen bieten das Äußerste an mangelnder Konsequenz dar. Beim Durchstreifen fand ich unter Heinrich Goeding, daß dieser sich „gegen Ende seines Lebens mit Vorliebe dem Kupferstich" zuwendete. Der Satz wird erst dadurch schlimm, daß darauf folgt „den er technisch gut beherrschte". Wer wissen will, daß Goeding den Stich gut beherrschte, möchte zuvor erfahren haben, ob Goeding überhaupt je gestochen und nicht nur radiert habe! Nicht im Text und nicht einmal in der Bibliographie wird der Artikel im Repertorium XV, p. 353—6 erwähnt, wo immerhin zu den 137 graphischen Blättern des Meisters, die Andresen kannte, weitere 157 nachgewiesen worden sind. — Wenn auch das Bestreben nach kürzester Fassung auf das Lebhafteste zu begrüßen ist (denn immer noch sind wir erst zur Mitte des fünften von Naglers 22 Bänden gediehen), so ist doch zu hoffen, daß die Schriftleitung keine Auswahl unter den Namen trifft, also keine Namen streicht. Mag Raffaello Santi auf eine Spalte und die Literaturangaben beschränkt werden; es würde dem Lexikon damit kein Schaden zugefügt. Aber die große Karte, daß hier eben jeder Künstler, über den sich überhaupt Mitteilungen machen lassen, zu finden ist, wird die Schriftleitung hoffentlich nach wie vor in der Hand behalten.

Hans W. Singer.

Digitized by Google

ALLGEMEINES LEXIKON usw. Fünfzehnter Band: Gresse — Hanselmann. Gr. 8°. Seemann, Leipzig 1922. Hlbled. M. 4000.—.

Wie anders kann man ein Referat über den 15. Band beginnen, als mit dem Hinweis auf das Ableben des eigentlichen Urhebers des gewaltigen Werkes. Während der Arbeit an diesem Bande ist Prof. Ulrich Thieme von seinem langen Leiden erlöst worden. Schon für das, was bislang geleistet worden ist, wird ihm die Kunstwissenschaft ewigen Dank wissen; noch mehr, wenn endlich der große Plan, den er angeregt hat, und dem er sein Leben weihte, zum Abschluß gediehen sein wird. — Aber während derselben Zeitspanne hat das Lexikon noch andere Verluste zu beklagen. Ebenfalls gestorben ist Kurzweily, einer der ältesten und eifrigsten Redaktionsmitarbeiter. Dr. F. Willis, der seit dem 13. Band die Hauptstütze Thiemes als erster Redakteur gewesen war, ist aus dieser Tätigkeit geschieden und hat sein Amt in die Hände Dr. Vollmers gelegt, der seit 1906 im Bureau der Schriftleitung sitzt und neben dem Begründer wohl mehr als irgendein anderer für das Lexikon geleistet hat. Das zeigt sich auch wieder, wenn man den neuen Band durchsieht. Endlich aber kennzeichnet dieser Band einen bedeutsamen Abschnitt in der Erscheinungsform. Schon seit dem 5. Bande übernahm, wie das Titelblatt besagt, die bekannte Firma E. A. Seemann den Verlag. Erst von jetzt ab aber ist das Lexikon recht eigentlich ein Artikel des Hauses, der sich ganz selbst tragen soll und buchhändlerisch auf eigenen Füßen steht. Das spricht sich in einer zunächst weniger angenehmen Weise aus, — in der Preisnormierung. Aber gerade darin muß man ein erfreuliches und nicht ein bedauerliches Zeichen erblicken. Es beweist, daß der vorsichtige Verlag das Vertrauen hat, mit der Einführung des Werkes beim Abnehmerkreis so weit gediehen zu sein, daß er es wagt, die Weiterführungsmöglichkeit von dem glatten Verkauf ohne Stiftermittel zu erwarten. Also scheint nun der Abschluß endgültig gesichert.

Was den 15. Band selbst anbelangt, so ist er in Ausstattung, Umfang und Inhaltswert den letzten beiden völlig ebenbürtig. Er birgt wiederum hervorragende Beiträge über ganz bedeutsame Titel wie Grünewald, Guardi, Barbieri-Guercino und die Familie Hals. Der Durchschnitt der „Kleinware" ist vortrefflich. Natürlich könnte man eine Reihe kleinerer Versehen und Mängel nachweisen, — die selbstverständlich bei einem Werk dieser Art nie ausbleiben können. Ich verzichte darauf, auch nur eins anzuführen, da das Sinn nur mit Rücksicht auf einen etwaigen Nachtragsband hätte. Ich bin aber überzeugt, daß ein solcher nicht erscheinen wird; wird man doch einst froh genug sein, mit dem Werk überhaupt zum Abschluß gelangt zu sein.

Leider ist es der Schriftleitung immer noch nicht gelungen, ihr Versprechen, zwei Bände im Jahr herauszubringen, in Wirklichkeit umzusetzen. Jedenfalls würde straffste Fassung hierzu dienlich sein. Gerade der neueste Band läßt sie gelegentlich vermissen. Beiträge wie Guibal, J. P. Hackert, K. Hagemeister, J. B. Hagenauer, J. C. Handke u. a. m. erscheinen mir viel zu lang. Wenn Schmid es fertig brachte, einen so problemreichen und überaus wichtigen Künstler wie Mathias Grünewald in $3^3/_4$ Seiten zu bewältigen, so hätten nicht fast ebensoviel, sondern höchstens ein Drittel davon für den drittrangigen G. Grupello genügen müssen.

H. W. Singer.

CHR. VOIGT, Schiffs-Ästhetik. Die Schönheit des Schiffes in alter und neuer Zeit. 125 S. mit 102 Abb. Verlag der Zeitschrift „Schiffbau" (Reinhold Strauß, Komm.-Ges.), Berlin 1922.

Verfasser begibt sich hier auf ein Gebiet, das Kunstgelehrten und Künstlern im allgemeinen nicht gerade vertraut zu sein pflegt. Das Schiff — in erster Linie das Seeschiff — in seiner Schönheit wird uns vorgeführt, wie es sich im Laufe der Jahrtausende den Fortschritten der Technik, aber auch wirtschaftlichen Forderungen entsprechend, wandelt. Zahlreiche Typen aller Größen liegen zwischen dem primitiven Fahrzeug des Urmenschen und unseren modernen Ozeanriesen, und überall sehen wir, wie der dem Menschen innewohnende Schönheitstrieb sich geltend macht, und wie er sein Schiff sowohl in den „Linien" als auch im schmückenden Beiwerk unbewußt den Gesetzen der Ästhetik anpaßt, wie auch hier dem Auge wohlgefällt, was dem Zwecke am besten entspricht. Alles das zeigt uns Verfasser an Hand zahlreicher, zum Teil vorzüglicher Abbildungen in anregender Darstellung: Die Schönheit des Seeschiffes; das schöne Schiff der Barockzeit; das schöne Schiff unserer Zeit; nautische Ästhetik, das Schiffsmotiv in der Baukunst; das weibliche Element in Schiff und Meer; das Schiffsmodell. Die einzelnen Kapitel stehen zwar nicht alle auf derselben Höhe — das „weibliche Element" würde ich fortgelassen und dafür ein Kapitel über die

Digitized by Google

Klipper aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts eingeschoben haben — aber die verborgenen Schönheiten von Schiff und Meer dem Leser vor Augen zu stellen und ins rechte Licht zu rücken, ist dem Verfasser nicht übel gelungen.

A. Köster.

A. GERKE und ED. NORDEN, Einleitung in die Altertumswissenschaft. II. Dritte Auflage. VIII u. 494 S. B. G. Teubner, Leipzig 1922.

Für den modernen Kunsthistoriker, der immer wieder auf die Antike hingewiesen wird, und bei Behandlung so zahlreicher Probleme genötigt ist, einen Blick ins Altertum zu werfen, ist es von größter Bedeutung, für das Grenzgebiet seiner Wissenschaft und darüber hinaus einen sicheren Führer zu haben. Früher pflegte sich der Kunsthistoriker bei Baumeister: „Denkmäler" Rat zu holen. An Stelle dieses, zu seiner Zeit vorzüglichen, doch längst überholten Werkes ist, obwohl ganz anders geartet, die „Einleitung" von Gerke und Norden getreten, deren zweiter Band bereits in dritter Auflage vorliegt. Er enthält zunächst eine Abhandlung über das griechische und römische Privatleben von E. Pernice. Das antike Haus wird geschildert, die Tracht sowie die mannigfachen Gebräuche der Alten, von denen sich manches bis in spätere Zeiten hinübergerettet hat. Eine Darstellung der Münzkunde von K. Regling ist besonders zu begrüßen, da es gerade auf diesem Gebiete an kurzgefaßten, schnell orientierenden, die Resultate der neuesten Forschung berücksichtigenden Darstellungen fehlt. Was F. Winter über die griechische Kunst sagt, ist zwar auch anderweitig zugänglich, aber es ist doch angenehm, es auch hier zu besitzen. Vorzüglich ist die lebendig geschriebene Schilderung der griechischen und römischen Religion von Sam Wide, wie auch die Abhandlung über die Wissenschaften von J. L. Heiberg und die Geschichte der Philosophie von A. Gerke. Ein systematisches Inhaltsverzeichnis sowie ein ausführliches Register machen das Werk besonders brauchbar für den, der sich über eine Frage schnell orientieren will, und für den Kunsthistoriker außerordentlich wertvoll sind die sorgfältigen und reichen Angaben der neuesten Literatur, so daß dem Benutzer mancher Umweg erspart bleibt. A. Köster.

FRIEDRICH SARRE, Die Kunst des alten Persien. Mit 150 Tafeln und 19 Textabbildungen. X u. 69 S. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1922.

Als Band V der von W. Cohn herausgegebenen Serie „Die Kunst des Ostens" folgt das Buch der Aufgabe, die künstlerischen Schätze des Orients in handlicher Form in guten Abbildungen einem weiteren Kreise zugänglich zu machen. Dies war hier um so mehr geboten, da die meist aus großen Tafelwerken bestehende Fachliteratur schwer zugänglich oder vergriffen ist. Bei dem vorliegenden Stoffe, für dessen Erforschung ja der Verfasser selbst den größten Teil seiner Lebensarbeit aufwandte, handelte es sich also mehr um eine übersichtliche Zusammenfassung des bereits Erarbeiteten, als um die Vorführung neuer Ergebnisse. Der Text gibt eine sachliche Beschreibung und Erläuterung zu den chronologisch angeordneten Bildtafeln und vermeidet ablenkende Problemstellungen, wie sie sich bei dem zum Teil noch wenig erforschten Material für den Fachmann ergeben. Der erste Abschnitt (Taf. 1—52) umfaßt die Denkmäler der Achämenidenzeit, also Pasargadae, Bisutun, Persepolis und Susa, meist nach den Aufnahmen des Verfassers und den älteren von F. Stolze. Als interessante Vergleichsobjekte kommen hinzu das Relief aus Erghili in Konstantinopel (30), das Goldblech mit der Darstellung eines Persers aus dem Oxusschatz (42) und die Berliner Silberstatuette (43), die beiden letzteren freilich schwerlich als achämenidische Erzeugnisse. Der folgende Abschnitt über die Kunst der Seleukiden- und Partherzeit (Taf. 53—66) konnte im Hinblick auf die geringe Erforschung dieser Periode nur von geringem Umfang sein. Das Grabmal auf dem Nimrud Dag und Hatra sind neben dem künstlerisch wenig bedeutenden Assurstelen, den stark zerstörten (deshalb hier nicht aufgenommenen) Reliefs von Bisutun und den Münzen, die einzigen festen Anhaltspunkte, zu denen einige Kleinfunde ergänzend hinzutreten. Um so reichhaltiger ist der Denkmälerschatz der sasanidischen Periode. Die Baukunst und die Reliefs haben längst die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, gleichwohl ist auch da vieles noch nicht gelöst. Ich möchte nur auf die großen Stilunterschiede an der Hauptgrotte des Taq i bustan verweisen, deren einzelne Reliefs allgemein und so auch hier der Zeit Khusraus II. zugeschrieben werden. Dies kann allenfalls für die Reliefs der Rückwand gelten, während die beiden Jagdreliefs und der Schmuck der Stirnwände in ihrer Auffassung schwerlich bloß durch die Anteilnahme verschiedener Hände

Digitized by Google

erklärt werden können. Bei den folgenden Gruppen der Seidenstoffe und vor allem der Silbergefäße ist die typische Auswahl der zum großen Teil in dem nicht leicht erreichbaren russischen Tafelwerke von Smirnoff veröffentlichten und einiger noch unbekannter Stücke besonders zu danken. Gerade hier lassen aber die sehr vorsichtig abgefaßten Datierungen und Zuschreibungen erkennen, wie sehr wir noch im Dunkel tappen, um so mehr mag aber der hier übersichtlich zusammengestellte reichhaltige Formenschatz auch den Fachmann anregen, diesen Dingen von formaler Seite an den Leib zu rücken; denn die wenigen ikonographischen Anhaltspunkte, wie die Formen des Kronschmuckes, erweisen sich bei der anzunehmenden oftmaligen Wiederholung der Typen in verschiedenen Zeiten und Lokalen gerade hier von sehr bedingtem Wert. — Bei dem Zweck dieser Serie wäre wohl überhaupt ein stärkeres Eingehen des Textes auf die rein künstlerischen Eigenwerte des vorgeführten Materials für viele wünschenswert und für solche, denen die Fremdartigkeit dieser Kunsterzeugnisse das künstlerische Einfühlen erschwert, notwendig gewesen. Gleichwohl mußte die rein sachliche Art der Vorführung und die Beschränkung auf die bisherigen feststellenden Ergebnisse in diesem Falle von Vorteil sein, da ja zur Erreichung eines Überblickes auch manches künstlerisch weniger hervorragendes Werk von Bedeutung sein mußte.

H. Glück.

ERNST KÜHNEL, Miniaturmalerei im islamischen Orient. Mit 154 Tafeln und 5 Textabbild. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1922.

In diesem 7. Bande der Serie „Die Kunst des Ostens" kommt ein in seiner künstlerischen Stellung sowie in seiner historischen Bedeutung als Mittelglied zwischen ostasiatischer und europäischer Kunst noch viel zu wenig gewürdigtes Gebiet zur Behandlung. Eben darum ist auch bei diesem, wie bei den vorhergehenden Bänden dieser Folge die übersichtliche Zusammenstellung des Stoffes als eine Anregung für weitere Kreise und als eine handliche Übersicht für den Fachmann zu begrüßen. Die wichtigste Literatur ist bereits im Vorworte angeführt. Ihr, vor allem den großen Sammelwerken von Martin, Marteau und Vever, Coomaraswamy, Schulz und dem Münchner Ausstellungswerke, sind auch die meisten Abbildungen entnommen, da die Absicht, möglichst viel unveröffentlichtes Material zu bringen, fernlag. Bei dieser Gelegenheit mag darauf verwiesen werden, daß eine Veröffentlichung des reichen Materials an etwa 250 indischen Miniaturen, die auf 60 Tafeln der Wandverkleidung des Millionenzimmers in Schönbrunn vereinigt sind, demnächst durch das Wiener kunsthistorische Institut erfolgen wird, und damit die von dem Autor beklagte verhältnismäßige Armut der deutschen Sammlungen an solchen Originalen von österreichischer Seite einigermaßen wettgemacht wird.

Der einleitende Text des vorliegenden Buches bringt zunächst eine allgemeine Einstellung der islamischen Miniaturenmalerei, ausgehend von der Erörterung des Bilderverbotes und von dem Verhältnis der Buchmalerei zu der hier nicht einbezogenen Kalligraphie und Arabeskenverzierung. Es folgt eine Übersicht über die zumeist illustrierten literarischen Stoffe, über Technik, Bilderhandschriften und Einzelblätter, über einige für den Europäer fremdartige Einzelheiten und über die das kulturelle Leben der Zeit widerspiegelnden Darstellungsgegenstände. In einem zweiten Abschnitt ist ein kurzer übersichtlicher Abriß über „Meister, Schulen und Werke" gegeben. Erst mit dem 13. Jahrhundert beginnt das erhaltene Denkmälermaterial, was die vorhergehende Zeit anlangt, ist mit Recht auf die Bedeutung der Manichäer und Nestorianer für die Anfänge der Miniaturenkunst und auf die Möglichkeit des Einwirkens zoroastrischer Überlieferung hingewiesen. Es folgt dann die Charakterisierung der einzelnen Schulen mit ihren Meistern und zwar die persischen und mongolischen Schulen in Bagdad, Samarkand, Herat (mit Behzâd und Aga Mirek und ihren Nachfolgern), Buchara und die letzte Blüte unter Schah Abbâs, bei der eine Übersicht über das Rizâ-Problem gegeben wird. Nach einem kurzen Abschnitt über die türkischen Miniaturen wird schließlich ausführlicher die Miniaturmalerei unter den Moghulkaisern in Indien und die der Radjput-Schulen behandelt. Am Schluß des Textes geben Erläuterungen zu den Abbildungen die nötigen sachlichen Anhaltspunkte. — Die vielen entwicklungsgeschichtlichen Fragen, die sich bei der Behandlung dieses Stoffes ergeben, zu lösen, war in diesem Buche nicht die Aufgabe. Die hohe künstlerische Bedeutung dieser Miniaturen dem Leser näher zu bringen, wurde einigermaßen in dem Sinne versucht, daß einige dem Europäer ungewohnte gegenständliche, gestaltliche und formale Elemente erklärt wurden. Ein tieferes Eindringen in die künstlerischen Wesenswerte wäre erwünscht gewesen. Freilich steht man da vor der Frage, was angesichts des Hauptzweckes

Digitized by Google

dieser Bücher vorzuziehen sei: Die künstlerische Auswahl der Bilder für sich sprechen zu lassen und den Text nur auf die rein sachlichen Angaben zu beschränken, oder dem Leser das Einfühlen in die Fremdartigkeit dieser Werke durch die textliche Herausarbeitung ihres künstlerischen Wesens zu erleichtern. H. Glück.

OTTO HÖVER, Kultbauten des Islam. gr. 8°. 16 Seiten Text, 62 ganzseitige Abb. Wilhelm Goldmann Verlag, Leipzig 1922.

Eines der heute beliebten Abbildungsbücher die im wesentlichen auf Anschauungsmaterial eingestellt sind und textlich in kurzem Abriß eine größere Allgemeinheit informieren sollen. Was zunächst das letztere anlangt, so darf die bei der Fülle des Stoffes nicht leicht zu lösende Aufgabe nach dem heutigen Stande als gelungen gelten. Das persönliche, erlebnismäßige Erfassen des Materials geht mit der Sachlichkeit der Vorführung und einer möglichst objektiven künstlerischen Wertung glücklich Hand in Hand und vermeidet das bei solchen Büchern vielfach unterlaufende Verfallen in das eine oder andere Extrem. Nach einer stimmungsmäßigen Einführung wird ein Bild der sozialen, politischen und ethnischen Welt des Islam entrollt, wobei mit gutem Recht von der geläufigen Art abgegangen wird, den einen oder anderen Volksstrom als den entscheidenden in den Vordergrund zu stellen oder die vorangegangenen Kulturen womöglich allein für die islamische Entwicklung verantwortlich zu machen. Vielmehr wird das von Arabern und Turko-Mongolen getragene Nomaden- und Eroberertum bei voller Einschätzung hellenistischer und iranischer Kulturüberlieferung als für die ganze islamische Welt entscheidend erkannt. Dies kommt auch in dem Abschnitte „Bautypen und Baugeist" zum Ausdruck, wobei immer wieder weitere Ausblicke, die auch Außerislamisches teils als geistig Verwandtes, teils als charakterisierendes Vergleichsmoment heranziehen, das Bild nicht nur für sich, sondern auch in seiner Stellung zum großen Ganzen des Kunstgeschehens vorteilhaft zu erfassen suchen. Für die im Islam verwendeten baulichen Hauptglieder wie Kuppel und Tonne wurde freilich — den bisherigen wissenschaftlichen Ableitungen entsprechend — den vereinzelten iranisch-byzantinischen Großleistungen der vorislamischen Zeit eine größere vorbildliche Bedeutung zugeschrieben, als dies bei stärkerer Berücksichtigung der einleitend vom Autor selbst erkannten großen Bedeutung des Volkstümlichen hätte der Fall sein müssen. Nährten sich doch bereits diese vorislamischen Prunkbauten aus derselben volkstümlichen Quelle, aus der später auch der Islam, ohne jener Großleistungen sonderlich zu bedürfen, seine Typen monumentalisiert hat, und versagt doch eine derartige Ableitung aus spätantiker Großkunst auch bei dem dritten hervorgehobenen Wesensmotiv, dem Hufeisenbogen. Ähnlich mußte sich der Verfasser später begnügen bei Besprechung des Minarets objektiv auf die bisher geläufigen Ableitungen von antiken Vorbildern hinzuweisen, obwohl auch hier volkstümlich Iranisches zugrunde zu liegen scheint. In einem Büchlein wie dem vorliegenden ist freilich nicht der Ort, Forschungen zu geben, sondern Forschungsergebnisse auszuwerten; und so ist diesbezüglich auch dem Autor kein Vorwurf zu machen, da hier die Wissenschaft erst begonnen hat, das Terrain abzustecken (Strzygowski). Besser konnte sich der Verfasser mit der Zuteilung spätantiker Vorbildlichkeit und volklich begründeten Eigenwesens zurechtfinden, wo er bei Besprechung der Säulen- und Pfeilermoschee nicht in der Übernahme der antikisierenden Glieder, sondern in der besonderen Art der Raumgestaltung und Anordnung das Wesentliche sieht. Hier zeigt gerade das negative Verhalten der früheren islamischen Bauten zur Durchbildung eines Innenraumes, wie gerade der Anfang der spätantiken Wesenheit fernstand. Um so deutlicher hebt der Verfasser andere Wesenheiten (Steigerung der Zahl, reihende Ordnung, Innenhof, konstruktives und ornamentales Denken) als positive Leistungen des volkstümlichen Geistes hervor, die ihn wieder zu Arabern und Persern als den Trägern zurückführen, um schließlich auch den Türken (Seldschuken und Osmanen) vor allem in ihrer raumkünstlerischen Begabung ihren Anteil gleichsam als Vollender einer in sich bestimmten Entwicklung zu gewähren. Als Generalnenner des morgenländischen Bauens überhaupt spricht der Verfasser schließlich im wesentlichen das Streben nach Entkörperlichung an, wo Kunstschöpferisches und Religiöses auf einer höchsten Ebene zur Einheit gebracht sind.

Im Abbildungsteil scheint das Hauptaugenmerk bei der Auswahl auf die kubisch wirkenden Bauten gewendet worden zu sein, so daß das Türkische, Turko-Persische und Indische im Vordergrund steht. Mag dies auch einem einheitlichen Eindruck entgegenkommen, so daß man z. B. das überladen Zierliche der Alhambra nicht vermißt, so hätte doch das Monumentale des freiräumigen Hofes, wie es in der Ibn Tulun Moschee in Kairo

Digitized by Google

und in persischen Medresenanlagen zum Ausdruck kommt, zur Anschauung gebracht werden können Kairo scheint überhaupt stiefmütterlich behandelt, abgesehen von der irrtümlichen Beschriftung von Tafel 29 (Mamelukenbauten, nicht Gijuschi!) und Tafel 35 (die Grabmoschee Barkuk ist hier nicht sichtbar). Für das Fehlen anderer islamischer Städte mit bedeutenden Bauten, die sehr gut in diesen Rahmen gepaßt hätten (ich denke vor allem an Aleppo), ist dem Verfasser schwerlich ein Vorwurf zu machen, sind doch davon wenig Abbildungen zur Hand und ist doch die islamische Kunstforschung gerade in den näher erreichbaren, vormals hellenistischen Gebieten vor der klassischen und christlichen Archäologie immer zurückgestanden. H. Glück.

ALFRED SALMONY, Europa — Ostasien, religiöse Skulpturen. Mit 44 Abbildungen, 82 S. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam 1922.

Ein Versuch in vergleichender Kunstwissenschaft. Die künstlerische Entwicklung der romanischen Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts wird in Parallele gestellt zu der der ostasiatischen Plastik von der Hanzeit bis zum Ende des 7. Jahrhunderts. Der Vergleich ist in feinsinniger Weise durchgeführt und sucht die gleichlautende Gesetzlichkeit des künstlerischen Geschehens unter voller Bewußtheit der Verschiedenheit der beiden Wesenheiten West und Ost zu erfassen. Das Ergebnis ist die Aufstellung zweier Linien, die in den beiden verschiedenen Zeiträumen und Lokalen gleicherweise den Weg „von einer rein jenseitigen Konzeption der Gottesvorstellung zu einer menschlich zugänglichen Darstellung" aufzeigen. Aus der religiösen, in linearem Flachstil sich äußernden Gebundenheit der Form wird zu einer persönlicheren plastischen Gelöstheit übergegangen. So wird der Folge: Hanreliefs, Yün kang, Long men und Votivsteien mit dem Höhepunkte der Toribusshi-Trinität eine Folge wie: Relief von St. Genis in Fontaines (1020), Grabmal des Abtes Durand in Moissac (1106), Tympanon von St. Aventin mit dem Kulminationspunkt des Christus von St. Sternin zu Toulouse gegenübergestellt. Dieser vorbereitenden Entwicklung folgt dann die „Reife" einerseits in den Meisterwerken der Sui-Zeit (590—618), andererseits in den Portal-Skulpturen von Moissae mit ihren Auswirkungen. Ein „Ausbreitung" betiteltes Kapitel bringt dann die Gegenüberstellung des Ausklingens der beiden Entwicklungen, in dem die große formale Spannung der Reife zusammenbricht: in China der späte Suistil (Yakushiji-Trinität), im Westen vor allem St. Giles und St. Trophine zu Arles, die damit nicht — wie bisher — als ein Anfang, sondern als ein Abklang einer Entwicklung erscheinen. Chartres nimmt dann im Norden eine neue Linie auf. Als die verschiedenen Wesenheiten dieser beiden Entwicklungslinien erscheinen hinter den verwandten Zügen einerseits Anspannung und Ringen um Gott im Westen, andererseits Ruhe und Einklang mit allem Dasein im Osten.

Das Ergebnis dieser Betrachtung ist also die Aufstellung einer entwicklungsgeschichtlichen Parallele zwischen Ostasien und Europa, wie sie seinerzeit auch an der altchinesischen Ornamentik im Vergleich mit der europäischen Völkerwanderungsornamentik durch Hörschelmann aufzuzeigen versucht wurde. Trotz der Übereinstimmungen betont der Verfasser hier freilich mit Recht, daß die Vergleichung des Kunstinhaltes nur zur Erkenntnis völliger Andersartigkeit führen kann, daß das Verstehen eines Kulturerdteils aus den Voraussetzungen des anderen unmöglich sei, denn jedem wohne ein eigenes Lebens- und Wachstumsgesetz inne. Wenn nun hier aber doch inhaltlich und formal eine gleichartige Gesetzlichkeit in West und Ost festgestellt wurde und diese Gleichartigkeit den Gegenstand des Buches bildet, so frägt der Leser doch am Ende: wozu diese Parallelstellung? Daß hier noch Antworten ausständig sind, das scheint ja der Verfasser selbst gefühlt zu haben, wenn er am Schlusse gleichsam geltend macht, daß der Vergleich das Verständnis des Fremden, aber auch des Eigenen, bisher wenig Geschätzten, erleichtert. Sicherlich! Aber sicherlich ist sich der Verfasser auch bewußt, daß wir nicht erst Ostasien brauchten, um das Romanische zu erleben, und nicht das Romanische, um Ostasien zu erleben. Was nun in wissenschaftlichem Sinne an dem Buche nicht befriedigt, ist: daß hier ein Problem sehr feinsinnig aufgerollt, aber in keiner Weise zu lösen versucht wird. Bei Hörschelmann standen seinerzeit als Zweck der Gegenüberstellung die Lamprechtschen Entwicklungstheorien im Hintergrund. Mit solchem Zweck, wie überhaupt mit der Urfrage aller Wissenschaft: „Warum?" will aber ein Großteil der modernen Kunstgeschichtsschreibung nichts zu tun haben. Die Kunstwissenschaftler werden immer mehr erlebende Künstler als erkennende Wissenschaftler. Und doch sollten sie beides sein, wie in keiner anderen Wissenschaft! Den einen Teil hat hier auch Salmony besorgt, der zweite kann durch die wissenschaft-

Digitized by Google

lichen Verweise allein nicht ersetzt werden. Wie wertvoll trotzdem solche Zusammenstellungen und auch die Vorliegende ist, wird man erst erkennen, wenn man nicht nur in der dadurch ermöglichten objektiveren Feststellung der Wesenswerte das Ziel kunstwissenschaftlicher Betätigung sucht, sondern diese erst als Vorarbeit der eigentlichen Entwicklungsfragen nimmt. Hier müßte also die Frage nach dem Warum der Gleichartigkeit der vorgeführten Erscheinungen untersucht werden, um so überhaupt erst zu den Gesetzen der Entwicklung vorzudringen. Dann mag freilich das Bild eines scheinbar so klaren „Entwicklungsablaufes", wie er in den behandelten zwei Linien vorzuliegen scheint, ein anderes Ansehen bekommen und Schwierigkeiten, wie sie bei der Parallelführung besonders des Frühromanischen und der Han-Tang-Entwicklung dem Verfasser offenbar bewußt worden sind — trotzdem die flüssige Schreibweise darüber hinweggleitet — erhalten vielleicht ihre Lösung. Nebenbei sei noch auf eine dritte, wenn auch noch nicht mit gleicher Vollständigkeit faßbare Entwicklungslinie in Armenien und dessen russischem Wirkungsbereiche hingewiesen, auf deren größte Verwandtschaft mit der romanischen Entwicklung bereits Strzygowski (Armenien, S. 811 ff.) aufmerksam gemacht hat, und die in dem Petrus und Paulus des Stephanaklosters bei Garni eine höchst auffallende, auch zeitlich nahestehende Parallele zu den gleichen Torapostеln in Moissac hat. Auch mit dem weiteren Osten ergeben sich da seltsame Verwandtschaften. Gerade diese dritte, wie ich glaube, in gerader Linie bis in die parthische Zeit Irans — also in die der Hanzeit zeitlich parallele Epoche Vorderasiens — zurückverfolgbare Entwicklung mag wohl auch die Wege weisen, nach denen die von Salmony vorgeführten Übereinstimmungen nicht bloß mit dem scheinbaren Zufall eines gleichgerichteten religiösen Empfindens, sondern mit dem tatsächlichen Bestande großer welthistorischer Zusammenhänge ihre Erklärungen finden.

H. Glück.

W. GROTE-HASENBALG, Der Orientteppich. Seine Geschichte und seine Kultur. Berlin, Scarabäus-Verlag 1922.

Unter Verweisung auf meine Anzeige des Buches, die in einem Heft des Cicerone 1923 erscheint, sollen hier einige Bemerkungen fachwissenschaftlicher, meist methodologischer Art folgen.

Der Verfasser meint ein populär-wissenschaftliches Buch geschrieben zu haben. Ohne in einen überflüssigen Streit um Worte oder Begriffe eintreten zu wollen, weise ich darauf hin, daß es zutreffender heißen müßte, verfaßt von einem wissenschaftlichen Dilettanten. Das scheint mir der Kernpunkt zu sein, daß hier jemand an die Arbeit gegangen ist, ohne irgendeine Schwierigkeit zu scheuen, durchaus im vollen Bewußtsein der Schwere der zu lösenden Fragen, aber mit dem Gefühl, Wertvolles sagen zu können, ohne das Handwerkszeug ganz beherrschen gelernt zu haben. Ich finde, das kann die Achtung vor der Leistung des Verfassers nur steigern und andererseits kann sie durch die Feststellung nicht gemindert werden, daß tatsächlich seine Kräfte zur Bewältigung der Aufgabe nicht, oder ich hoffe sagen zu dürfen: noch nicht ausgereicht haben. Daß Grote manchesmal den Flug sehr hoch nimmt, z. B. etwa Kulturpsychologie Chinas geben will, ohne natürlich in der Lage zu sein, aus den Quellen heraus zu arbeiten, mag übergangen werden. Die „großen Synthesen" sind ja jetzt modern. Was ich speziell im Auge habe, ist, daß Grote sich noch nicht genügend ausgebildet hat, Ornamente zu lesen, zu charakterisieren und zu vergleichen. Seine Art der Betrachtung ist da leicht noch etwas „ungefähr", auch vom Hergebrachten noch etwas bedingt, so daß seine frische Kraft nicht voll zur Auswirkung kommen kann. Als Beleg notiere ich etwa, ohne irgendwie erschöpfend sein zu wollen: das Muster der Borte von Abb. 41 hat mit kufischen Buchstaben (S. 74) nichts zu tun, sondern ist ein klares Bandmuster mit geometrischen Formen. Zum Vergleich der Tafeln 21/22 mit 81/82: Die „Rosen" sind einmal Gebilde, die wohl gerahmt sind, deren Rahmen aber zum mindesten nicht mehr Gewicht hat als das Innenfeld, im anderen Falle betonte Rahmen mit einem Füllungsmotiv — ästhetisch also zwei ganz verschiedene Absichten und Wirkungen. Was ist (S. 93 zu Taf. 24) eine „sarazenisch (?) behandelte Palmette" und worin besteht die Ähnlichkeit mit Abb. 20a? Worin liegt die Gleichheit der Form der Wellenranke von Taf. 115 mit der auf Abb. 130 und die der Rose von Taf. 116 mit der Rosette des frühchinesischen Stoffes Abb. 127? Soviel an Einzelheiten. Schwerer wiegt, daß Grote meines Erachtens zu keiner systematischen Klarheit gekommen ist, was ein geometrisches Muster ist und was ein vegetabiles in stilisierten, d. h. geometrisierten Formen (z. B. in der Auseinandersetzung über die Teppiche aus dem westlichen Kaukasus S. 98: „die Muster sind . . . streng geometrisch . . .", fünf Zeilen weiter auf S. 99: „Daß der Zeichnung dieser Teppiche

Digitized by Google

häufig vegetabile ... Motive zugrunde liegen ...“). Ebenso vermisse ich die systematische Klarheit bezüglich des Ansprechens von Motiven verschiedenster Art als Palmetten ... Ich räume ohne weiteres ein, daß der Verfasser in all diesen ornamentgeschichtlichen Fragen sich fast ausschließlich selbst den Weg bahnen mußte und daß ein riesiger Unterbau rein ornamentgeschichtlichen Charakters nötig gewesen wäre, sollte wirklich Überzeugendes erreicht werden. Es ist aber nichts schlimmer, als wenn der Eindruck erweckt wird, daß alle diese Fragen geklärt wären — wo wir doch in Wirklichkeit fast nur ein Fragezeichen an das andere reihen dürfen. Die Einstellung nur auf die Ornamentik der Teppiche ist auch prinzipiell zu eng. Nicht nur, weil es zu den Charakteristiken des orientalischen Kunstgewerbes gehört, daß seine Ornamentik vielfach keinen Unterschied kennt, in welcher Technik auch das zu Dekorierende entstehen mag, sondern es läßt sich schon grundsätzlich nicht eher ein Gebiet herausschälen, als bis man weiß, daß es wirklich eine eigene Art besitzt. Die Folgerungen übersehen sonst eine mögliche ergiebige Fehlerquelle. Grote neigt dazu, bei Gleichheit der von verschiedenen Stämmen verwendeten Ornamentmotive ethnologische Schlüsse zu ziehen (z. B. S. 92, 96). Daß damit eine sehr wichtige Frage gestellt wird, ist unbestreitbar, nur, glaube ich, müßte sie behutsamer angefaßt und viel vorsichtiger beantwortet werden. Mit Recht hat man (M. Haberlandt) von einem „einheitlichen Schmuckgebiet“ gesprochen, das etwa die Länder von Zentralasien und Indien bis zum Balkan umfaßt, da sich die gleichen Formen und Verzierungen des Schmuckes innerhalb dieser unendlichen Länderstrecken finden. Wie erklärt sich das? Ich kenne keine überzeugende Antwort darauf. Aber man sieht, wie viel komplizierter die Lage innerhalb des Gebietes der vorderasiatischen Volkskunst ist, als sie sich darstellt, wenn man ausschließlich die Teppiche berücksichtigt. (Daß sie noch komplizierter wird, wenn man Erscheinungen im Auge behält, wie die, daß sich etwa ein Ohrring, der prinzipiell dem gleichen Kreise angehört, in Sardinien findet (Ch. Holme, Peasant Art in Italy, Abb. 238), muß wenigstens erwähnt werden, um zu zeigen, welch Maß von Vorsicht bei der Bewertung der Erscheinungen erforderlich wäre.) Sicher hat Grote recht, daß er wiederholt betont, welch präzise, örtliche Ursprungsbestimmung Material, Farbe und Technik manchmal gestatten, aber meine Überzeugung, daß die tiefsten Aufschlüsse aus der Ornamentik zu holen wären, wird erst zunichte werden, wenn nicht „die Muster“ zu schweigen scheinen, sondern die stilistisch begriffenen Ornamente tatsächlich schweigen.

Mit Ausnahme der doch wohl nicht so vollkommen zu übergehenden russischen Literatur über die Kaukasusteppiche ist die wesentliche Teppichliteratur berücksichtigt, für die Vorgeschichte die Wichtigkeit der Funde aus Ostturkestan erkannt. Literatur ist merkwürdigerweise für diese wichtige Erweiterung unserer Kenntnisse nicht angegeben (S. 67). Zu nennen wäre doch wohl Strzygowski, Altai-Iran gewesen, da dem Verfasser, obwohl das Vorwort vom Februar 1922 datiert ist, die im Sommer 1921 erschienenen Aufsätze von mir (Kunst und Kunsthandwerk XXIV, S. 16 ff. nach einem von mir im Winter 1919 vor der Münchener Anthropologischen Gesellschaft gehaltenen Vortrage) und von Sarre (Berliner Museen XLII, S. 110 ff.) unbekannt geblieben sind. Somit erübrigt sich ein weiteres Eingehen auf Kapitel XI: Zur Vorgeschichte des Knüpfteppichs. Wie sich mir die Dinge darstellen, habe ich im genannten Aufsatze und ergänzend oben in der Besprechung des Bode-Kühnelschen Buches angedeutet. Durchaus neu zu schreiben ist meines Erachtens dann das, was über die Frühgeschichte des chinesischen Teppichs gesagt wird (S. 190, 197 f.). Ich glaube, daß die wichtigste Frage, die die Funde in Turkestan für unser Gebiet stellen, die nach ihrem Verhältnis zu China und überhaupt Ostasien ist. Über frühe Teppiche von dort und ihre Technik weiß man bis heute, soweit ich sehen kann, nichts. Dabei sind vier Exemplare im Shosoin-Tempel erhalten (Toyei Shuko II, Taf. 102—106. Reismüller wies in der meinem Vortrage folgenden Diskussion auf sie hin). Ich habe trotz jahrelanger Bemühungen bisher über ihre Technik nichts erfahren können und vermag daher nicht zu sagen, ob sie geknüpft sind oder nicht. Jedenfalls hat man nach den Turfanfunden kein Recht mehr zu der beweislosen Behauptung, daß die Knüpftechnik erst unter der Mongolenherrschaft nach China kam. Man muß heute vielmehr umgekehrt sagen, es ist noch durch nichts bewiesen, daß sie keine alte einheimische Technik ist. Eine Vorstellung der sehr reichen chinesischen oder ostasiatischen Teppichproduktion können wir gewinnen, wenn man die Bilder befragt[1]). Ich habe die Hefte der Kokka durchgesehen, soweit sie mir zugänglich waren und glaube danach, daß es unumgänglich ist, das ostasiatische Material in weitestem Umfange durchzuarbeiten und heranzuziehen. Ich will und kann dieser Abeit hier

(1) Ich bin Herrn A. Bachhofer für Hilfe zu Dank verpflichtet.

Digitized by Google

nicht leisten. Erwähnen will ich nur, daß sich sehr bald der Eindruck ergibt, daß im 13. und 14. Jahrhundert die Produktion ornamental besonders reich war und daß sich unschwer die Vorbilder für die kleinasiatischen Tierteppiche vorstellen lassen (Heft 78, Tafel I, 105 I). Zwei Bilder des 14. Jahrhunderts will ich nennen, weil sie für das Verständnis der Frühgeschichte des Teppichs wichtig sind: 49 I zeigt auf vier Teppichen die inneren Eckfüllungen, wie sie sich auf einem Teppiche eines Wandbildes, eines Tempels in Bäzäklik (Le Coq, Chotscho, Taf. 27) finden, und die der Erklärung bisher so viele Schwierigkeiten machten; es handelt sich einfach um eine besondere Eckbetonung jeweils in gleicher Ausgestaltung wie die Einfassung (damit fällt auch die kuriose Sarresche Interpretation einer Applikationsnaht von selbst); auf 161 I ist ein Teppich mit Lappenranke wiedergegeben, wie wir ihn von den Turfanfunden her kennen, nur bereichert durch große Blüten. —

Ich hoffe, daß man mir keinen Vorwurf daraus ableitet, daß ich an das Buch einen sehr hohen Maßstab angelegt habe, denn ich halte dafür, daß man dem Streben des Verfassers diese Ehre schuldig ist. Das Buch verdient es, daß man es ernst nimmt. Ich glaube aber andererseits nicht, daß man dem Verfasser einen Gefallen erweist, wenn man ihm nicht sagt, wo und was zu bessern ist; ich wollte jedenfalls meinerseits ihm den Weg dazu zeigen, auf dem eine neue Auflage dem Ziel näherkommen kann, dem der Verfasser mit soviel Eifer nachgestrebt hat — das Erreichen steht ja niemals in Menschenhand.

Eine Einzelheit möchte ich zum Schluß noch berichtigen, weil sie hie und da in der Teppichliteratur auftaucht: der große Wiener Jagdteppich ist nicht „tadellos erhalten", sondern die schwarzen Seidenfäden sind ausgefallen; die Originalwirkung muß wesentlich fleckiger gewesen sein als sie heute erscheint. R. Berliner.

W. v. BODE und E. KÜHNEL, Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. (Monographien des Kunstgewerbes.) Dritte verb. u. verm. Auflage. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Dieses Buch, das unter die Meisterleistungen der deutschen Kunstwissenschaft zu rechnen ist, hat seinen Charakter mit Zähigkeit bewahrt. Das bedeutet, daß es, entstanden einst als Zusammenfassung der Ergebnisse eines ebenso kühnen wie klugen und vorsichtigen Vorstoßes in unerforschtes Gebiet, nicht weiter der Schrittmacher der Forschung geblieben ist, sondern zum Gradmesser dessen, was eigene und die mit kritischer Überlegenheit betrachtete fremde Weiterarbeit als einigermaßen sichere Ergebnisse erarbeitet haben. Das hat den großen Vorteil, daß alles Gewagte, jeder voreilige Schluß vermieden scheint, hat den Nachteil, daß der Leser wohl durch die öfter wiederholte Skepsis und Betonung unseres Nichtwissens zu hören bekommt, wie wenig wir eigentlich bestimmt wissen, daß ihm aber nicht gesagt wird, welches die Probleme nun eigentlich sind, die wir gegenwärtig als besonders brennend empfinden. Das Festhalten am einmaligen Wesen des Buches drückt sich auch in der Verachtung jener Erkenntnisquellen aus, die schon ursprünglich vernachlässigt waren (ich denke vor allem an die islamischen Miniaturen) und deren Ergiebigkeit meines Erachtens nur zum eigenen Nachteil ungenützt bleiben kann. So charakteristisch für Bode die aus seinem Wissensschatze wie mühelos zusammengestellten Listen mit Nachweisungen des Vorkommens bestimmter Arten Teppichen auf europäischen Gemälden sind, sie machen das Übersehen der islamischen nur um so fühlbarer. Sachlich hat es meines Erachtens das Ergebnis, daß unter den Tisch fällt, was wir ihnen über die persischen Teppiche des 14. und 15. Jahrhunderts entnehmen können, die im herrschenden Typ durchaus das Festhalten an den Mustern der antiken Fußbodendekoration zeigen. Die in den beiden ersten Abschnitten behandelten Teppiche verraten einen scharfen Bruch mit dieser Tradition. Bei dem konservativen Beharren aller Textilproduktionen am Hergebrachten bedarf er der Erklärung. Sie scheint durch die chinesischen Motive, die gleichzeitig auftreten, nahezuliegen. Bode-Kühnel sagen nicht, auf welchem Wege sie sich bei der Teppichproduktion den Einfluß Chinas wirksam werdend denken. Ich will die Frage hier einmal formulieren: Haben wir mit Zeichnern zu rechnen, die in China oder an Chinesischem geschult waren oder lagen unmittelbare chinesische Vorbilder vor?

Für Bode-Kühnel stellt sich der Bruch der Tradition allerdings in keiner Schärfe dar, denn sie unterbauen die „eigentlich persische Fabrikation" des 16. Jahrhunderts, wie schon erwähnt, nicht mit der der vorangehenden Jahrhunderte, sondern mit der der „nordwestlichen armenischen und kaukasischen Grenzgebiete" des 15. Jahrhunderts, also durch die „sogenannten armenischen" Teppiche. Ich halte diesen Abschnitt für den wenigst geglückten des ganzen Buches. Eigentlich ist

Digitized by Google

gar nicht „Armenien" gemeint, sondern das „nordwestpersische Grenzland" (S. 34); aber doch wieder das Armenien, das „nicht nur kulturell, sondern auch politisch wiederholt eng mit Persien verbunden war" (S. 32). Durch so etwas verrät sich schon, daß die Verfasser sich unsicher auf ihrem Boden fühlen. Zwei Fragen wären meines Erachtens zu klären, ehe man sich dieser Form der armenischen Hypothese bediente: warum zeigen diese Teppiche in gleichem Grade den chinesischen Einfluß, wie die persischen Kunstteppiche, wo doch nach allem, was wir bisher von ihr wissen, die armenische Kunst bar jeden ostasiatischen Einflusses ist? Und wieso fallen diese Teppiche in den Bereich der islamischen Kunst, wo doch die übrigen armenischen Erzeugnisse in den der byzantinischen gehören? Ich glaube, hier hilft kein Mundspitzen, es muß gepfiffen werden: entweder armenisch, dann byzantinisch — oder islamisch, dann nicht armenisch. Ich halte auch die Datierung der frühen Stücke vor die der entsprechenden persischen für zu frühe. Die Tierteppiche zeigen ein so kompliziertes Spitzovalschema, daß ich nicht weiß, was man aus irgendeinem Gebiete als gleich frühe Analoga anführen könnte. Der Vasenteppich des ottomanischen Museums in Konstantinopel mit seinem schlichten Schema spricht meines Erachtens nicht für Bode-Kühnel. Der Hinweis auf ihn bestätigt aber meine Überzeugung von der Gefahr des Ausgehens der Betrachtung vom Inhalt des Ornamentes, man tut dann zu leicht den Möglichkeiten der Ornamententwicklung Gewalt an; wie ich auch überzeugt bin, daß eine wirklich vom Detail des Ornamentes ausgehende Bearbeitung der Teppiche manche uns heute unlösbar scheinende Rätsel lösen wird.

Die nächst frühere Entwicklungsstufe des Knüpfteppichs sehen Bode-Kühnel in den mit einiger Sicherheit nach Kleinasien lokalisierten Teppichen mit Tieren. Dieser ging voran eine durch die bekannten, in Konia erhaltenen Beispiele belegte: die „Vertreter des ältesten Dekorationsprinzipes der ganzen Knüpftechnik" (scil. wenn man von Turkestan absieht). Leider ist die Geradlinigkeit der Entwicklung auf einem Irrtum aufgebaut: Marco Polo spricht ausdrücklich von Griechen und Armeniern als den Herstellern der berühmten Teppiche. Und darin liegt das Hauptproblem: wieweit entwickelt sich der Knüpfteppich Kleinasiens stilistisch aus einer vortürkischen heimischen, also byzantinischen Produktion, die nur die Technik wechselte? Heute glaube ich, daß diese Frage nicht nur gestellt, sondern auch positiv beantwortet werden kann und muß. Beweis: die Musterung des Innenfeldes von zweien der Teppiche aus der Moschee Ala ed-din zu Konia (Abb. 60, 61). Ihre falsche Deutung durch Sarre (Kunst und Kunsthandwerk X, S. 509 f., Seldschukische Kleinkunst, Leipzig 1909, S. 51 f.) scheint der richtigen Erkenntnis im Wege gestanden zu haben. Betont wird seitdem ihr geometrisches Ornament, als ob — selbst wenn es vorhanden wäre — damit das Wesentliche gesagt wäre; die Hauptfrage muß doch die sein, ist das Ornament islamisch? Für beide verneine ich die Frage. Das Muster von Abb. 61 ist eine aus der Technik leicht zu erklärende Vereinfachung eines bekannten Füllungsmotives so kleiner Kompartimente auf byzantinischen Stoffen: kleine Palmetten reziprok verbunden mit dem (älteren) Herzmotiv (O. v. Falke, Seidenweberei 1. Abb. 249; Lessing: Gewebesammlung, Taf. 55 d). Islamisches wüßte ich dem nichts anzureihen, während das Motiv auch der byzantinischen Handschriftenillustration geläufig ist. Für den, der byzantinische Ornamente kennt, ist auch das Motiv der Abb. 60 schlagend byzantinisch: Rauten mit gestielten Palmettenzweigen; die Berührungspunkte der Rauten durchsetzt mit einem Herzornament. Diese letztere Einzelheit kann ich bisher anderweitig nicht belegen, sie fügt sich aber der sonst nachzuweisenden Belebung des Rautenmusters seit dem 11. Jahrhundert ein, andererseits entspricht ihre Verwendung abgekürzt den kleinen herzmustergefüllten Kreisen an den Berührungspunkten der großmotivigen Stoffe. Urbyzantinisch, meines Wissens im Islamischen nicht nachzuweisen, ist der gestielte Palmettenzweig. Auf die byzantinische Grundlage des Rahmenornamentes brauche ich jetzt nicht einzugehen (vorhanden ist sie meines Erachtens), denn der erfolgte Anschluß an Islamisches ist einleuchtend. Im ganzen ergibt sich mir also das Bild einer Produktion für fremde Bedürfnisse, wie wir sie uns nach Marco Polos Bericht vorstellen müssen; in den Koniateppichen sind meines Erachtens Reste verschiedener Stadien des Übergangs vom Alten ins Neue erhalten. Ich sehe ornamental keinen Grund, der zwingen würde, selbst das 12. Jahrhundert als Entstehungszeit der beiden besprochenen Beispiele auszuschließen. Aber die Frage ihrer Datierung ist nicht die wichtigste; sondern, wenn meine Analyse richtig ist und sie noch stärker byzantinisch als islamisch sind, muß man dann nicht wirklich annehmen, daß zwei verschiedene Stämme zum heutigen vorderasiatischen Knüpfteppich zusammengewachsen sind, eben ein byzantinischer und ein islamischer?

Digitized by Google

Den Wert des Buches können diese Einwendungen nicht herabsetzen. Es hätte, wie eingangs erwähnt, seinen ganzen Charakter verändern, es hätte großenteils neu ausgearbeitet werden müssen, wollte man von den von mir erörterten Gesichtspunkten aus über die Frage schreiben. So etwas kann kein billig Denkender von der Bearbeitung einer neuen Auflage eines Handbuches fordern. Dessen Zweck: übersichtliche Orientierung über den Bestand und vorsichtig zurückhaltende Darlegung der für die Verfasser im Augenblick einleuchtendsten Bearbeitungstheorien ist voll erfüllt. Auch wo man nicht ganz zustimmt, wird man sich nicht dem Eindruck entziehen können, den so ruhig-sicher, dabei immer etwas skeptisch vorgetragene Meinungen solch sachverständiger Männer erzeugen müssen. R. Berliner.

(Nachschrift:) Nach der Drucklegung verwies mich E. Gratzl auf den Aufsatz über armenische Teppiche von A. S. in Revue des études arméniennes I. (1920), S. 121 ff. Er scheint mir nichts wesentliches Neues zu enthalten, wohl aber den Beweis für die Richtigkeit meiner These über die vorislamische Teppichproduktion im Bereiche der byzantinischen Kultur wenigstens für den Osten ihrer geographischen Basis, eben Armenien. Bei seiner Verbindung mit Persien ist es nicht unwahrscheinlich, daß ihm die Rolle des Vermittlers bei der Wanderung der Teppichproduktion nach Westen zufiel.

KARL ANTON NEUGEBAUER, Antike Bronzestatuetten. Mit 8 Text- und 67 Tafelbildern. Bd. I der Serie „Kunst und Kultur". Berlin, Schoetz & Parrhysius 1921.

Eine zusammenfassende Behandlung der antiken Kleinplastik hat bisher gefehlt. Um so verdienstlicher ist der Versuch, diese Lücke auszufüllen, besonders da unter den Statuetten genügend Arbeiten von einer Qualität erhalten sind, die der Kunst des Altertums auch unter Fernerstehenden neue Bewunderer und Freunde werben können. Eine kurze und doch erschöpfende Übersicht in Bild und Wort zu bieten, ist keine leichte Aufgabe, und man muß dem Verlage dankbar sein, nicht nur für die gute Ausstattung bei verhältnismäßig billigem Preise, sondern vor allem dafür daß er sich einen sachkundigen und gewissenhaften Bearbeiter gesichert hat. Denn das ist heutzutage bekanntlich alles andere als selbstverständlich, besonders bei Kunstbüchern, die sich an ein größeres Publikum wenden. Jeder Leser wird den Eindruck erhalten, daß der Verfasser bei der Auswahl der Bilder wie bei der Durcharbeitung des begleitenden Textes mit überlegtester Gründlichkeit und Sorgfalt verfahren ist, und wo man im einzelnen als Beschauer oder Leser anderer Meinung ist, wird man immer gern anerkennen, daß dem Verfasser die Lösung seiner schwierigen Aufgabe als Ganzes aufs erfreulichste gelungen ist. Allerdings geht seine Gewissenhaftigkeit bei der Gestaltung des Textes gelegentlich etwas zu weit. Denn gerade dem vorurteilslosen, archäologisch nicht geschulten Leser wäre oft mit kurzen, übersichtlich geordneten Angaben mehr gedient, die ihm als Vorbereitung für die Bilder dienen könnten, als mit ausführlichen Begründungen der kunstgeschichtlichen Einordnung. Im Interesse des Laien wäre es übrigens erwünscht gewesen, daß die Tafeln Datierungsvermerke trügen, die ein fortwährendes Zurückblättern in den Text erübrigt haben würden.

Als Einführung hat der Verfasser einen Überblick über das plastische Schaffen der Steinzeit gegeben, eine Bereicherung des Stoffgebiets, über deren Berechtigung sich streiten läßt, zumal da sie eine der 36 Bildtafeln beansprucht. Die Kunst der vorgriechischen Kultur im ägäischen Gebiet ist ebenfalls breit behandelt. Es fragt sich, ob dem großen Publikum hier nicht zuviel Gleichartiges geboten wird. Neben der Betenden des Berliner Antiquarium als Repräsentantin der kretischen Frauenstatuette (T. 6) hätte die schlechter erhaltene Replik aus Haghia Triadha (T. 7) wegbleiben können. Ebenso werden an der Beigabe der zwei kretischen Jünglinge (T. 10—11) nur Archäologen Freude haben, die von diesen Stücken sonst keine Abbildung zur Hand haben. Vielleicht kann in einer späteren Auflage ein künstlerisch bedeutenderes Werk an ihre Stelle treten, etwa der Leidener Betende aus Phaestos (Jahrb. Archäol. Inst. 1915, Taf. I), oder ein ähnliches Stück des British Museum, wenn nicht gar der prachtvolle Bronzestier mit dem Turner an den Hörnern. (Diese beiden Denkmäler sind erst nach Neugebauers Buch durch das Journal of Hellenic Studies 1921 bekannt geworden.)

Die griechische Frühzeit, in der eine monumentale Plastik noch nicht existierte, während der große Bedarf an kleinen Weihgeschenken eine mannigfaltige Kleinplastik gerade auch in Bronze ins Leben rief, wird von Neugebauer mit geschickt gewählten Abbildungen illustriert und gut charakterisiert, wie auch die Blütezeit der Bronzekleinkunst, die Periode des reifen Archaismus. An Stelle eines der drei arkadischen Bäuerlein (T. 22—24) würde man allerdings gern ein Stück gesehen haben, das für einen anderen Kunststil charakteristisch ist, wie — um nur ein Beispiel zu nennen, den schönen Speerwerfer des Louvre (Jahrb. 1892, Taf. 4). Hier hätte der Verfasser auch die gleichzeitigen italischen Arbeiten ein-

Digitized by Google

fügen sollen, die er aus geographischen Rücksichten von den reingriechischen Werken getrennt hat (T. 52—54). Gerade in einem Buche für Fernerstehende kann nicht genug unterstrichen werden, daß es eine italische oder etruskische Kunst nur als Ableger der griechischen gibt. Auf dem Gebiet der Bronzekleinplastik können italische Arbeiten ja am ehesten den Vergleich mit griechischen aushalten und bei anschließender Behandlung würde der Leser zugleich durch die Anschauung erfahren, wie das Zusammentreffen der verschiedenen Einflüsse vom griechischen Kulturgebiet her die stilistischen Abweichungen von eigentlich griechischen Schöpfungenbedingt haben.

Die Periode des großen Aufschwunges der Monumentalplastik wird durch einige schöne Stücke, wie den Zeus von Dodona (T. 28), den Athener Sieger (T. 29), die Spinnerin in Berlin (T. 36) bis zu dem Mädchen von Beroia (T. 42) gut vertreten. Persönlich hätte ich gern den New Yorker Diskuswerfer (Catalogue Nr. 78) in der Reihe gesehen.

Die folgenden Jahrhunderte, besonders die der hellenistischen Kunst, sind nicht mit derselben Ausführlichkeit behandelt, und gerade hier konnte die Mannigfaltigkeit der Bewegungsmotive und die Menge der Ausdrucksmittel, über die die griechische Kunst seit dem 4. Jahrhundert verfügt, zu größerer Breite einladen. Es ist aber nicht zu verkennen, daß dann ein eigenes Buch dem Hellenistischen und Römischen in der Bronzekleinplastik gewidmet werden müßte. Daher seien zum Schluß nur einige — unverbindliche — Desiderata für diesen Teil angefügt, wobei ich das Hauptgewicht darauf legen möchte, daß Arbeiten von hoher künstlerischer Qualität vor bloßen Kuriositäten bevorzugt werden müßten: Als Beispiel einer immerhin konventionell gefaßten Wiedergabe eines berühmten hellenistischen Kultbildes der Tyche von Antiochia (z. B. Coll. De Clercq. III. pl. 51), dagegen, um eine freie Schöpfung in Anlehnung an ein großes Werk zu zeigen, eine Aphrodite, wie die Umbildung der praxitelischen Knidierin in New York (Cat. Nr. 121). Ob es nötig oder angängig ist, für die spätere Periode wenigstens, die Beschränkung auf die menschliche Gestalt aufzugeben, ist natürlich eine Frage. Ich möchte sie bejahen, und würde gern eine der prachtvollen Tierdarstellungen der hellenistischen Kunst, z. B. die Münchner Pantherin (Münchner Jahrbuch f. bild. Kunst 1912, T. 1) und einen der römischen Porträtköpfe, etwa das Porträtemblem von Wels (Jahreshefte d. Österr. Arch. Inst. 1911, T. 3) eingefügt gesehen haben. Vielleicht läßt sich dieser oder jener Wunsch in einer späteren Auflage berücksichtigen, sei es durch Vergrößerung des Bildermaterials, sei es durch Austausch gegen entbehrlichere Stücke. Hans Nachod.

HERM. KEES, Studien zur ägyptischen Provinzialkunst. 32 S., 9 Taf. Verlag J. C. Hinrichsche Buchhandlung. Leipzig 1921.

An Hand der vorzüglichen Abbildungen weist Verf. nach, daß bereits zur Zeit des Alten Reiches sich in Ägypten eine Provinzialkunst herausbildet. Die Großen des Landes legen nicht mehr ein so großes Gewicht darauf, in der Nähe der Residenz nahe dem Grabe des Pharao beigesetzt zu werden, sondern von manchem wird vorgezogen, abseits der Residenz auf eigenem Grund und Boden begraben zu liegen. Der Provinzialkunst erwachsen dadurch neue Aufgaben, die allerdings unabhängig von der Kunst, wie sie am Hofe zu Memphis blühte, nicht gelöst werden konnten. Eigenes, Neues zu schaffen, ist nicht das Streben des Provinz-Künstlers. Was er in der Residenz gelernt hat, das sucht er in der Heimat wiederzugeben. Für selbständige Weiterentwicklung fehlen in der Provinz zunächst noch alle Voraussetzungen. A. Köster.

A. v. SALIS, Die Kunst der Griechen. Zweite Auflage. X und 303 S. mit 68 Abbild. Verlag S. Hirzel, Leipzig, 1922.

Es ist keine Kunstgeschichte, die v. S. uns bietet, keine Darstellung und Schilderung der Kunstwerke in historischer Anordnung. Vielmehr versucht Verfasser die griechische Kunstentwicklung in ihrer Eigenart vor Augen zu stellen, die er an einzelnen Beispielen erläutert, indem er die Gesamtheit des antiken Kunstschaffens seinem Urteil zugrunde legt. Kunstgeschichte ist demnach aus dem Buch nicht zu lernen, wohl aber ist es geeignet, uns das Wesen griechischer Kunst zu erschließen und die Eigenart griechischen Kunstschaffens dem Verständnis näherzubringen. Daß bereits nach drei Jahren eine neue Auflage des Werkes erforderlich wurde, zeigt, wie erwünscht eine solche Darstellung der Kunstentwicklung in weitesten Kreisen ist, trotzdem sie eine allgemeine Kenntnis der antiken Kunstgeschichte voraussetzt. Z. T. liegt diese günstige Aufnahme, die das Buch gefunden hat, an der fesselnden Darstellungsart und der prägnanten Weise, wie Verf. die einzelnen Epochen der Entwicklung schildert, und das Charakteristische dieser Epochen in seinem Ursprung und Wesen zu ergründen versucht, dabei aber stets vermeidet, sich in Er-

Digitized by Google

örterungen über wissenschaftliche Spezialfragen, die in erster Linie nur den Fachmann interessieren, zu verlieren. Das Buch bietet dem Archäologen wie dem Kunsthistoriker, sowie jedem, dem die Kunst der Alten überhaupt etwas gilt, reichen Genuß sowie reiche Belehrung und Anregung. A. Köster.

AUGUST DIEHL, Die Reiterschöpfungen der phidiasischen Kunst. 131 S., 17 Taf. und ein Titelbild. Vereinigung wissenschaftl. Verleger, Berlin und Leipzig 1921.

Der Verfasser, bis Kriegsende aktiver Offizier einer berittenen Truppe, hat sich dem Studium der Archäologie zugewendet und gibt uns als erste Frucht seiner neuen Tätigkeit ein Buch über Antike Reitkunst. — So etwa würde ich den Titel gewählt haben, denn der Inhalt bietet unendlich viel mehr, als der Titel verspricht. Vom Standpunkt des Reiters und Pferdekenners bespricht Verf. die Pferdedarstellungen der ägyptischen und assyrischen sowie der frühgriechischen Kunst, um dann schließlich zu den bedeutendsten Meisterschöpfungen der Antike, die uns der Parthenonfries vorführt, zu gelangen. Es ist erstaunlich, was Verfasser aus dem Material herausholt, wie er die Situation klärt und neue Seiten der Darstellungen beleuchtet. Dabei ist er weit entfernt von der Überhebung, die uns so oft begegnet, wenn Nichtfachleute über archäologische oder kunsthistorische Dinge schreiben, die sie infolge ihrer, auf einem ganz anderen Gebiete liegenden Ausbildung in allem besser zu verstehen meinen, und dabei in der Regel arg vorbeischießen, um mich gelinde auszudrücken. Verfasser steht durchaus auf dem Boden archäologischer Forschungsmethode, er kennt und berücksichtigt die einschlägige Literatur, so daß es eine Freude ist, dem Verfasser zu sagen, daß er auf dem besten Wege ist, einer der unsrigen zu werden. Das Buch hat bleibenden Wert. Wer sichmit antiken Pferdedarstellungen beschäftigt, kann nicht daran vorbeigehen, und auch der moderne Kunsthistoriker, dem das Pferd in der Kunst so oft entgegentritt, wird unendlich viel aus dem Buche lernen und sollte sich mit seinem Inhalte vertraut machen. A. Köster.

HANS LAMER, Römische Kultur im Bilde. 64 Seiten und 96 Tafeln. Vierte Auflage. 28. bis 38. Tausend. (Wissenschaft und Bildung, Bd. 81.) Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig. 1921.

Als Ergänzung kunstgeschichtlicher Handbücher usw. ist die Darstellung der Römischen Kultur von L. sehr nützlich. Sie schildert auf Grund des literarischen und bildlichen Quellenmaterials das antike Leben, wie es sich abspielte, und zeigt uns dabei zugleich, was der Römer an Kulturgütern besaß, und wie er sich derselben bediente.

A. Köster.

HANS BERSTL, Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei. 4. Bd. der Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Verlag Kurt Schroeder, Bonn u. Leipzig 1920.

Der Verfasser sagt in seiner Einleitung: „Der Gesichtspunkt vorliegender Arbeit ist ein rein künstlerischer: Die Frage nach den Raumlösungen in der altchristlichen Malerei. Es wird versucht, alles aus dem Kunstwerk selbst, was von dem in Frage stehenden Problem in ihm enthalten ist, zu finden.“ In der Folge wird dann das Problem beschränkt auf die Darstellung dreidimensionaler (also räumlicher oder körperlicher) Gebilde in der zweidimensionalen Fläche der Malerei. B. unterscheidet dann westliche und östliche Augen; er vergißt, daß auf der Netzhaut beider Augen das Bild des Geschauten in zentralperspektivischer Projektion erscheint und nennt die im Westen durchgeführte Annäherung des gemalten oder gezeichneten Bildes an das Bild auf der Netzhaut des Auges eine „einseitig konsequent dirigierte Erziehung des Sehens“. Richtig definiert käme es darauf hinaus, daß das Abendland sein Bild von einem festen Standpunkt aus festhält, während der Orient den Standpunkt wechselt, jeweilen die sprechendsten Ansichten registriert und diese Einzelbilder nach dekorativen oder den Inhalt verdeutlichenden Gesichtspunkten zu einem Gesamtmosaik zusammenfügt. Daß also bei der von Berstl „östlich“ genannten Gesamtprojektion jeweilen die Einzelheiten „westlich“ gesehen sind, führt diese Art der Nomenklatur ohne weiteres ad absurdum. B. stellt weiter die Hypothese auf: In der altchristlichen Malerei kreuzen und bekämpfen sich westliche und östliche Raumdarstellung; erstere nennt er das Ineinandergreifen von Luftraum und Körperraum, letztere die Fläche ohne Ende. Wenn ich B. recht verstehe (was angesichts seiner verstiegenen und oft schiefen Ausdrucksweise nicht leicht ist), meint er damit etwa: Im Westen spielt sich der dargestellte Vorgang scheinbar hinter der Bildfläche ab und wird auf diese projiziert. Im Osten ist der entsprechende Vorgang in die Bildfläche selbst verlegt, kulissenartig in flachem Relief ohne Raumtiefe aufgebaut.

Digitized by Google

Berstl untersucht gewissenhaft eine Reihe typischer Denkmäler in bezug auf ihre Raumgestaltung und legt die Resultate im Sinne seiner Hypothese aus. Schließlich zieht er die Raumtheorien überhaupt in den Bereich seiner Betrachtung merkwürdigerweise zitiert er als Vertreter der Definition des dreidimensionalen Raumes als Projektion oder Oberfläche eines vierdimensionalen Gebildes die späteren Arbeiten von Hinton von 1886 und 1900, nicht die grundlegenden Abhandlungen des Leipziger Astrophysikers Zöllner: „Über Wirkungen in die Ferne" und „Zur Metaphysik des Raumes" 1878. R. Bernoulli.

WILLIAM ANDERSON, Den äldere kyrkliga Konsten i Blekinge. Zweites Beilageheft zu N. M. Mandelgrens Atlas über Schwedens Geschichte der Altertümer. 45 Seiten, gr. 4°. 53 Abbildungen. Lund 1922.

Als erstes Ergänzungsheft zu Mandelgrens Atlas hatte Ewert Wrangel zu Lund, der Herausgeber und Leiter der ganzen Veröffentlichung, eine Abhandlung über die mittelalterlichen Malereien in der Kirche zu Dädesjö gegeben. In dem Vorliegenden folgt eine übersichtliche und sehr vollständige Behandlung der kirchlichen Kunst von Blekingen, das nebst Halland und Schonen den südlichen Teil des heutigen Schwedens ausmacht. Während mit der Kunst Schonens sich viele beschäftigt und uns mit dem Bestande dieses für die Kunstgeschichte allerwichtigsten Teiles des ganzen Nordens schon ausgiebig bekannt gemacht haben, hatte das kleine Gebiet Blekingens noch keine ordentliche Behandlung erfahren. Dies Heft bietet eine solche zusammenfassend und gründlich.

Die Architektur ist ganz von der Schonens abhängig, wie denn Blekingen sowohl kirchlich als staatlich dazu gehörte. Wichtige Bauwerke sind nicht zu verzeichnen. Das beste ist vergangen, so daß die Bearbeitung in überaus umfassender Weise sich auf Überlieferung, ja auch auf einige Vermutungen stützen muß und Vergangenes reichlich berücksichtigt. Das Christentum war aus Deutschland in das Land gekommen, aber der deutsche Einfluß wich dann ganz dem englischen. Am Ende des Mittelalters hatte man in der Landschaft 27 Kirchen. Im wesentlichen gehen die vorhandenen ins frühe Mittelalter zurück. Leitender Zug ist Armut der Gebäude in Anlage und Durchführung, und fast alle sind schnöde verkalkt. Der Stoff ist spröder Granit mit ganz weniger Behauung. Die Bildhauerkunst hat so gut wie keinen Anteil an den Bauten. Selbst Taufsteine fehlen fast ganz; ein guter romanischer aus Sandstein ist schonisch, und ein paar aus Kalkstein sind gotländisch. Der bescheidene Bestand an anderen Ausstattungsstücken zeigt kein anderes Bild, als wir im Norden zu finden gewöhnt sind; romanisch ein Kruzifix und eine Bischofsfigur, beide verstümmelt, gotisch eine größere Anzahl Stücke, vielfach zerbrochen. Erwähnenswert ist davon ein Altarschrein von Twine aus dem Ende des Mittelalters, dem Lübecker Benedikt Dreyer zugeschrieben: Mitten Dreieinigkeit, in den Flügeln Passionsszenen. Im späteren Mittelalter gehörte diese Landschaft ebenso wie die übrigen Länder des Nordens ganz zu dem Gebiete der lübischen Kunst. Schön und bedeutsam sind die hergestellten Malereien in der Kirche zu Solvesborg, dem einzigen ansehnlichen Gebäude der Landschaft. Sie ist ein Backsteinbau mit Westturm, langem rechteckigen Chor, im Schiff und Chor mit fünf Sterngewölben überdeckt. Wir müssen uns leider auf diese kurze Darlegung beschränken; geht sie doch schon an sich etwas hinaus über die allgemeine Bedeutung der Landschaft für die Kunstgeschichte. Es zeigt sich bei ihr, daß es auch im Norden, der uns ja so nahe steht und doch so schwer erreichbar ist, bei den traurigen Zeitverhältnissen sowohl für persönliche Anschauung als auch selbst für Bekanntschaft in der Literatur, Landstriche gibt, deren treue und gewissenhafte Durchforschung zwar durchaus notwendig und auch lohnend genug ist, deren Ausbeute aber für die Aufmerksamkeit nichts besonders Hervorstechendes bietet. R. Haupt.

RAIMOND van MARLE, La peinture romaine au moyen-âge, son développement du 6ème siècle jusqu'à la fin du 13ème siècle. (Etudes de l'art de tous les pays et de tous les époques, Vol. 3.) Straßburg, Heitz 1921. Fr. 100.—.

Raimond van Marle hat sich durch seine Studien über Simone Martini und seine Untersuchungen über die Ikonographie von Giotto und Duccio vor zwei Jahren aufs beste in der Kunstforschung bekannt gemacht.

Der spröde Stoff, dem sein neuestes Buch gewidmet ist, stellte aber an die wissenschaftliche Schulung und das kritische Urteilsvermögen des Verfassers noch weit größere Anforderungen. Es soll im folgenden versucht werden, über den reichen Inhalt dieses Buches Bericht zu erstatten, das für die Geschichte der römischen Malerei

Digitized by Google

in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends als grundlegend bezeichnet werden darf.

In neun Kapitel ist das Werk gegliedert. Die Einleitung beschäftigt sich mit den ältesten noch spätantiken Malereien und Mosaiken Roms. Die Mosaiken von S. Costanza, des Langhauses und des Triumphbogens von S. Maria Maggiore werden besprochen, die Geschichte Roms in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts wird kurz dargestellt. Auch gleichzeitige Handschriften wie der Vergil des Vatikans werden zum Vergleich herangezogen.

Alle diese Werke werden als durchaus spätantik mit dem naturalistisch-impressionistischen Charakter der spätantiken Kunst gekennzeichnet. Dagegen kommt, wie im zweiten Kapitel (Développement de l'influence byzantine pendant le 6e et 7e siècles) gezeigt wird, eine neue, von Byzanz beeinflußte Kunst auf, als deren erstes großes Monument das Apsismosaik von Ss. Cosma e Damiano besprochen wird. (Unter Felix IV. 526/30 ausgeführt.) Damit wird die Disposition des ganzen Buches festgelegt: die Unterscheidung eines spezifisch römischen, auch als pompejanisch-impressionistisch bezeichneten Stils und der byzantinischen Richtung. Das Eindringen des byzantinischen Stils im 6. Jahrhundert wird auch in den Katakombenmalereien festgestellt: sie zeigen ebenfalls das Schwinden der alten Tradition, ein Vorgang der sich auch in Ravenna beobachten läßt.

Diese Entwicklung setzt sich im 7. Jahrhundert fort, wie an dem Beispiel von S. Agnese und dem Oratorium von S. Venanzio erläutert wird.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit der römischen Malerei während der Epoche des Bilderstreits. Es enthält nach einer umfangreichen Einleitung, die die geschichtlichen Ereignisse der genannten Epoche schildert, eine Darstellung der reichen Bautätigkeit der Päpste dieser Epoche. Am eingehendsten werden die Fresken von S. Maria Antiqua besprochen, deren Hauptkapelle bekanntlich unter Johann VII. ausgeschmückt wurde. Ein stärkerer Einfluß der Antike, eine Rückkehr zu dem sogenannten pompejanisch-impressionistischen Stil wird hier festgestellt. Neben diesem einzigen Werk größeren Umfanges der Zeit werden noch Reste in S. Saba und in der Unterkirche von S. Giovanni e Paolo besprochen.

Die Schilderung der Kunst der karolingischen Epoche, der das folgende Kapitel (Kap. V) gewidmet ist, wird mit den Mosaiken des Triklinium Leoninum eingeleitet. In diesem Zusammenhang folgen die Mosaiken von SS. Nereo ed Achilleo, S. Maria in Domnica, S. Cecilia in Trastevere, S. Prassede und S. Marco. Die Fresken der Seitenschiffe von S. Maria Antiqua werden dem Pontifikat Nikolaus I. zugewiesen (858/67). Als besonderes Merkmal der karolingischen Kunst in Rom nimmt Marle starke Einflüsse des Ostens an, die er durch Handelsbeziehungen erklärt. Daneben macht sich ein Übergreifen der karolingischen Kunst des Nordens auf Italien geltend. Hierdurch wurde die Kunst vor dem Verfall bewahrt, der erst mit der Lockerung der Beziehungen zum Norden beginnt.

Die Entartung der römischen Malerei (Kap. V. La peinture spécifiquement romaine dans la seconde moitié du IXe et du Xe siècle) setzt erst unter Karl dem Dicken und Karl dem Kahlen ein Als Hauptdenkmal gelten die Fresken der rechten Seitenwand des rechten Seitenschiffs von S. Clemente, deren künstlerischer Wert äußerst gering anzuschlagen ist. Der Zeit Nikolaus I. werden die Fresken des Triumphbogens von S. Maria in Cosmedin und der Zeit Nikolaus II. (844/7) die Malereien der Unterkirche von S. Martino ai Monti sowie die der Nischen des rechten Seitenschiffs von S. Maria Antiqua wohl mit Recht zugewiesen. Von den in Rom aus der Zeit erhaltenen Tafelbildern wird die Madonna von Araceli der Epoche eingeordnet.

Dem 11. Jahrhundert (Kap. VI. La peinture du 11e siècle et l'influence de l'école othonienne) werden die Fresken von S. Sebastianello und als Hauptwerk die Fresken von S. Urbano alla Caffatella zugeschrieben. Als das beste Denkmal der Epoche (unter dem Pontifikat Gregors des Großen entstanden) nennt der Verfasser die zweite Serie der Fresken in S. Clemente, denen als ähnliche Monumente die Zyklen von Magliano Pescareggio und der Unterkirche von S. Pietro in Toscanella bei Viterbo angegliedert werden. Die Anregungen für diese mehr realistische Kunst sind nach Ansicht van Marles durch den Einfluß der ottonischen Schule zu erklären. Besonders zeigt die Ikonographie der Fresken von S. Sebastianello starke Analogien zu den ottonischen Codices.

Dem 12. Jahrhundert werden die (Kap. VII) Mosaiken von Grattaferrata, die oberen Mosaiken der Apsis von S. Maria in Trastevere (gegen 1145), von S. Maria Nuova und die heute nicht mehr existierende Apsis von SS. Quattro Coronati zugeschrieben. Die umfangreichsten Freskenzyklen dieser Zeit befinden sich in S. Pietro a Ferentillo bei Terni, in S. Giovanni a Porta Latina und in der Unterkirche der Abtei Farfa. Die Prüfung derselben führt zur Unterscheidung zweier Strömungen: 1. einer byzantinischen, der z. B. die Fresken

Digitized by Google

der Kathedrale von Anagni zugeschrieben werden und 2. der eigentlich römischen, der die Malereien in S. Giovanni a Porta Latina entstammen.

Die beiden letzten Kapitel (VII. u. VIII.) schildern die Malerei des 13. Jahrhunderts. Der erste Teil von Kapitel VII beschäftigt sich mit der byzantinischen Strömung. Als Hauptdenkmal wird das Fassadenmosaik von S. Maria in Trastevere angeführt, weiterhin das untere Stück der Apsismosaik von San Paolo fuori und als wichtigstes Monument der Freskenzyklus der Silvesterkapelle von SS. Quattro Coronati. Hier beobachten wir das Eindringen römischer Elemente, das sich in lebhafteren Gebärden und Bewegungen äußert. An Denkmälern außerhalb Roms werden die Malereien in S. Maria Nuova zu Viterbo und S. Maria Maggiore in Toscanella herangezogen. Die Werke des toskanisch-byzantinischen Stils fehlen in Rom völlig. Von den Tafelbildern werden die Madonnen von S. Maria Maggiore, S. Maria del Popolo, S. Francesca Romana, S. Maria in Cosmedin und die Porträts von S. Peter und Paul in S. Peter dem 12. Jahrhundert zugeschrieben.

Die weitere Entwicklung dieser Richtung wird vor allem an den Fresken des Sacro Speco in Subiaco und an den Malereien der linken Wand in S. Saba in Rom erläutert. Daneben wird als Produkt der eigentlich römischen Richtung der sehr übermalte Freskenzyklus im Portikus von S. Lorenzo fuori angesprochen. Eine ähnliche Entwicklung außerhalb Roms läßt sich an den Malereien in S. Maria in Vescovio bei Stimigliano in der Sabina und als letzte Stufe in den von Conxolus im Sacro Speco gemalten Fresken verfolgen (II. H. Saec. XIII.)

Der Schluß des Buches ist der letzten Entwicklung der römischen Schule unter Meistern wie Cimabue, Torriti und Cavallini gewidmet. Die Teilung der römischen Malerei in zwei Strömungen, die das ganze Buch durchzieht, zeigt sich auch hier aufs neue. Cimabue wird als letzter Repräsentant der byzantinischen Schule und Cavallini als das Haupt der eigentlich römischen Richtung erklärt. Die Darstellung greift hier über die ihr eigentlich gesetzten Grenzen hinaus, indem von Cimabue in erster Linie die Fresken der Oberkirche von Assisi besprochen werden, bei denen ein von Umberto Gnoli gefundenes Datum 1296 zum erstenmal in der Literatur bekanntgemacht wird. Die Fresken selbst werden an vier verschiedene Schüler Cimabues, die Marle im einzelnen unterscheiden zu können glaubt, verteilt. Außerdem werden der Schule Cimabues in Rom als einziges noch vorhandenes Beispiel seiner Kunst sechs Medaillons in S. Maria Maggiore zugeschrieben.

Von Cimabue leitet sich die Kunst Torritis ab, der die Tribunen des Laterans (1291) und von S. Maria Maggiore (1296) ausgeführt hat. Auch hier verläßt der Autor wieder den engeren Kreis der Betrachtung und wendet sich der Schilderung der Malereien in Assisi zu, die eingehend und nicht ohne neue Forschungsresultate erörtert werden.

Als weiterer Schüler Cimabues wird Rossuti gewürdigt, der den Fassadenschmuck von S. Maria Maggiore, bei dem wahrscheinlich Gaddo Gaddi mitgewirkt hat, ausgeführt hat. Als Arbeiten Cosmas II. erscheinen die Mosaiken von Sancta Sanctorum, die Marle in das Pontifikat Nikolaus III. (1277/80) setzt. Seinem Sohn Giovanni werden die Mosaiken des Grabmals des Kardinals Consalvi in S. Maria Maggiore zugewiesen. In dieselbe Richtung gehören schließlich auch noch die Mosaiken der Kapelle der heiligen Rosa in Araceli. Diese byzantinische Gruppe hat hauptsächlich Mosaiken ausgeführt, als letzte Vertreter dieser Kunst. Von Tafelbildern dieser Richtung nennt der Verfasser die Bilder aus den Sammlungen Hamilton und Kahn in New-York.

Das Verdienst Cavallinis diesen Meistern gegenüber besteht darin, sich von den überlieferten byzantinischen Formen freigemacht zu haben. Er hat auf die alte Tradition der römischen Schule zurückgegriffen. Im einzelnen wird hier die ältere Forschung zusammengefaßt, deren gesamte Literatur einschließlich des jüngst in den „Memoirs of the american academy", Vol. II erschienenen Aufsatz von Lohtrop aufgezählt wird. Auch hier werden neben den römischen Werken vor allem die Fresken in Assisi eingehend gewürdigt.

Übersichtliche Literaturangaben bilden einen Hauptvorzug des ausgezeichneten Buches. Dankenswert ist ferner das Abbildungsmaterial, das eine Reihe wertvoller Ergänzungen zu dem großen Material Wilperts bildet. Ludwig Schudt.

VICTOR CURT HABICHT, Niedersächsische Kunst. I. Der Roland zu Bremen. II. Die Goldene Tafel der Sankt Michaeliskirche zu Lüneburg. III/IV. Des hl. Bernward Kunstwerke. Angelsachsenverlag, Bremen 1922.

Die Sammlung, die von Habicht und Roselius gemeinsam herausgegeben wird und deren erste Bände Habicht selbst verfaßt hat, ist berufen, eine fühlbare Lücke auszufüllen. Norddeutschland wurde von der älteren Kunstforschung stark ver-

Digitized by Google

nachlässigt. Die großen Inventare stellen das Vorhandene fest, ohne es in die Kunstentwicklung einzuordnen. Überdies sind sie nur wenigen zugänglich. Daß nun in guten, sachlich gehaltenen Handbüchern die wichtigsten Werke mit reichlichen Abbildungen veröffentlicht werden, verdient Anerkennung. Der unermüdliche Herausgeber und Verfasser der ersten Bände hat hier gediegene Arbeit geleistet. Geschichte, Beschreibung und Einordnung in den Zusammenhang sind knapp, sachlich, zuverlässig. — In dem Rolandbüchlein ist das rechts- und schauspielgeschichtliche Schrifttum zu Rate gezogen, die formale Entwicklung des Rolands aus der gleichzeitigen Grabmalkunst überzeugend nachgewiesen. — Besonders verdienstlich ist die Veröffentlichung der Goldenen Tafel im Hannoverischen Provinzialmuseum, von der bis vor kurzem nicht einmal brauchbare Photographien erhältlich waren. So ehrt der Deutsche die Hauptwerke seiner Kunst! Habicht hält den Schrein für eine Schöpfung der Zeit zwischen der Hochaltarweihe von St. Michaelis, 1390, und der Stiftung des Göttinger Jakobialtares, 1402, und lehnt Konrad von Soest als Schöpfer der Gemälde ab. Dieser Ablehnung möchte der Berichterstatter zustimmen; hingegen scheint ihm der Versuch, die Bildwerke mit der Kunst des Claus Sluter in Verbindung zu bringen, auf Irrwege zu führen. Die Goldene Tafel dürfte, in den gemalten und in den geschnitzten Teilen, ohne niederländische Einwirkung entstanden sein. So dankenswert die Beigabe der Abbildungen ist, so möchte man in einer Neuauflage doch noch mehr Einzelaufnahmen der Gemälde wünschen. — Der jüngste Doppelband schildert das Werk des hl. Bernward in Hildesheim: St. Michael, die Türen, die Säulen, das Grab, die Goldschmiedearbeiten und Evangeliare. In großen Zügen wird ein anschauliches Bild der Bedeutung des kunstfreundlichen Bischofs für die Hildesheimer Kunst der Jahrtausendwende gegeben. Den Büchlein ist weite Verbreitung und gleichwertige Nachfolge zu wünschen. Baum.

OSWALD SIRÉN, Toskanische Maler im 13. Jahrhundert. Verlegt bei Paul Cassirer in Berlin, 1922.

Wer die Fülle der Probleme kennt, die uns heute noch von einer exakten Kenntnis der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts trennen, wird Siréns Buch mit der größten Spannung zur Hand nehmen.

Der Titel macht stutzig. Nicht „Malerei", sondern „Maler", also Betonung von Persönlichkeiten für eine Zeit, in der wir so wenig greifbare Persönlichkeiten haben. Neues Aktenmaterial wird nicht beigebracht, das schon bisher bekannte dient als Grundlage. Der Verfasser betont, daß ihm das Herausarbeiten der Künstlerpersönlichkeiten Ziel sei, er anonyme Werke nur soweit erwähnt habe, als dieselben direkt oder indirekt mit Künstlerpersönlichkeiten in Verbindung gebracht werden können. Wenn man erwägt, welch ganz geringer Bruchteil der einstigen künstlerischen Produktion heute nur mehr übrig ist, wie wenig signierte Werke darunter sind, wie spärlichen Sandkörnern aus einem uns unbekannten Lande vergleichbar, ein paar Dokumente und mehrere Namen ohne bestimmte Relation zueinander und zu bestimmten Werken bekannt sind, so wird man Siréns Verfahren als mindestens sehr gewagt bezeichnen müssen

Der zweite Punkt, der bedenklich macht, ist die Beschränkung auf die Schulen von Lucca, Pisa und Florenz. Siena bleibt weg, weil es ohnedem besser bekannt sei, Arezzo wegen seiner geringen Bedeutung, wie denn der viel genannte Margaritone einmal wohl allzuhart als „der unfähigste aller toskanischen Dugentomaler" bezeichnet wird.

Sirén ist in seinen Betrachtungen von einem intensiven Interesse für die Künstlerpersönlichkeiten des Dugento geleitet worden. Er hat es verstanden, sich in die Formensprache des Einzelwerkes mit feinfühligem Verständnis einzuleben die Wärme und Begeisterung seiner Beschreibungen und Bildanalysen sind aufrichtig zu begrüßen. Wenn er selbst die tiefe Verwandtschaft der frühesten Monumente italienischer Malerei mit der alten religiösen Kunst Ostasiens, wie anderseits mit der modernen europäischen Kunst hervorhebt, so begrüße ich dabei besonders die Betonung unserer noch so vielem Mißverstehen ausgesetzten Moderne. Wer Siréns Darlegungen aufmerksam verfolgt, wird auch an dem Expressionismus (wenn wir uns schon mit Schlagworten behelfen müssen), unserer Tage nicht interesselos vorübergehen können. Es wäre möglich gewesen, die Art des Expressionismus des Dugento mit der des heutigen zu vergleichen, es wäre auf diesem Wege wohl erst möglich, den tieferen Stilproblemen des Dugento auf die Spur zu kommen, die Begriffe von Primitivität und Fortschritt auszuschalten u. a. m. — aber Sirén hat diese weiteren Zusammenhänge nicht berührt. Die Einstellung auf die bestimmten und unter bestimmten Gesichtspunkten ausgewählten Objekte ergibt eine zwar vom Verfasser gewollte, aber sachlich nicht gerechtfertigte und jedes Erfassen der tieferen Probleme ausschließende Beschränkung.

Digitized by Google

Der erste Hauptabschnitt ist der Kunst von Lucca gewidmet. Von früheren zusammenfassenden Forschern hatte nur Thode (Repertorium 1890) dieser Schule besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Sirén glaubt, die Familie Berlinghieri sei vom Ende des 12. bis Ende des 13. Jahrhunderts Trägerin der lucchesischen Malerei gewesen. „Das wichtigste Element dieses Lokalstils bildet die Linie." Sehen wir uns die Sache genauer an, so haben wir von dem alten, wahrscheinlich aus Mailand eingewanderten, 1228 und 1235 als lebend erwähnten Berlinghieri ein signiertes Kruzifix in Lucca, kennen von drei Söhnen die Namen Barone (genannt 1228, 1243, 1256 und 1282, kein beglaubigtes Werk), Bonaventura (genannt 1228, 1244, 1250, 1266 und 1274 bez. und dat. 1235 Franziskusbild in S. Francesco zu Pescia) und Marco (Miniaturmaler, nichts näher bekannt). In den spärlichen lucchesischen Künstlerdokumenten kommen auch noch andere Malernamen vor, die führende Stellung der Familie Berlinghieri ist also unbeweisbare Behauptung. Der alte Berlinghieri ist zum Sammelnamen für Kruzifixe und Madonnen, die nur zeitlich mit dem signierten Bilde zusammenhängen, geworden. Etwas tragfähiger ist die Basis, auf der sich ein Oeuvre des Bonaventura aufrichten ließ. Mit dem bezeichneten Bilde in Pescia stimmen tatsächlich die drei Täfelchen der Jarves Collection, das Diptychon der florentinischen Akademie (schon nach älterer Tradition Bonaventura zugeschrieben), und das Kruzifix im Chiostro delle Oblate leidlich überein. Anschließend daran stellt Sirén eine Gruppe florentinischer Bilder zusammen, deren markanteste Stücke das Kruzifix der florentinischen Akademie, der hl. Franz mit 20 Legendenszenen in S. Croce, eine Madonna der Sammlung Hamilton in New York und der (allerdings ganz übermalte) aus dem Dom zu Florenz stammende hl. Zenobius in Parma sind, und benennt sie „Barone Berlinghieri". Von dem Künstler hat sich kein einziges beglaubigtes Werk erhalten, drei Malereien in Lucca und Umgebung, die nicht mehr nachzuweisen sind, werden in Dokumenten genannt, die von Sirén zusammengestellte Gruppe greift heute nach Lucca gar nicht über — es sprechen also keinerlei äußere Umstände zugunsten der Hypothese. Die von Sirén zusammengestellten Werke sind m. E. das Oeuvre einer wichtigen florentinischen Werkstatt, deren Zusammenhang mit Lucca nur ein loser ist. Denn die Bedeutung des linearen Elementes, der zuliebe offenbar diese ganze Gruppe für lucchesisch erklärt wird, ist doch nicht lokale Eigentümlichkeit, wie Sirén angibt, sondern Ausdruckselement einer bestimmten Zeit, dessen Bedeutung an verschiedenen Orten gleich stark hervortreten kann.

Den Abschluß der lucchesischen Malerei macht Sirén mit dem recht unbedeutenden Deodato Orlandi, dessen Existenz von dem 1288 datierten Kruzifix in Lucca, über den 1301 datierten Altar in Pisa und eine 1308 datierte Madonna in Rom in spärlichen Dokumenten bis 1327 verfolgt werden kann. Einer sehr vagen, wenn auch von Venturi glatt übernommenen Zuschreibung an Deodato Orlandi wegen[1]) hat Sirén an dieser Stelle die Fresken von S. Pietro a Grado bei Pisa erwähnt. Damit offenbart sich recht die Schwäche seines Systems. Diese allerdings nach d'Achiardis Nachweis in den Kompositionen der einzelnen Bildfelder von den nur in Nachzeichnungen des 17. Jahrhunderts erkennbaren Malereien im Portikus der alten Peterskirche zu Rom abhängigen Wandgemälde hätten doch bei einer Charakterisierung der pisanischen Malerei als einziger erhaltener größerer Wandbildzyklus eine wichtige Rolle spielen müssen. Weil man aber über die Persönlichkeit des Autors bisher nichts weiß, tut Sirén sie in kurzer Anmerkung bei dem Lucchesen Deodato Orlandi ab, dem sie, und noch dazu ganz sicher mit Unrecht, einmal zugeschrieben worden sind.

Der zweite Hauptabschnitt ist den Malern von Pisa gewidmet. Natürlich macht Giunta di Giudetto da Colle, der nach Ciampi schon 1202 in einem Dokument vorkommt, 1258 noch als lebend, 1267 als bereits verstorben bezeichnet wird, den Anfang. Nach Verlust des 1236 von Frater Elias in Assisi gestifteten Kruzifixes sind heute noch zwei signierte Kruzifixe des Giunto vorhanden in S. Ranierino zu Pisa und in der S. Maria degli Angeli bei Assisi. Weitere Attributionen auf dieser Basis erklärt auch Sirén für schwierig. Immerhin werden als wahrscheinlich eine kleine Kreuzigung der Sammlung Harris in London (gewiß von anderer Hand und vermutlich später) und das Franziskusbild mit vier Legendenszenen in Assisi hinzugefügt. Bezüglich des Kruzifixes des Rainerio d'Ugolino wäre zu ergänzen, daß derselbe unter richtigem Autornamen schon bei Venturi (Storia V, Abb. 20) reproduziert ist. Die Inschrift hatte Cl. Lupi richtig gelesen. Dem von Giunta nach byzantinischem Vorgang dargestellten leidenden Christus stehen dann mehrere in Pisa und Florenz nachweisbare Kruzifixe des trium-

(1) P. D'Achiardi, in Atti del Congresso internazionale delle scienze storiche, Roma 1903 und Venturi, Storia dell' arte Italiana V, 195 ff.

Digitized by Google

phierenden Typus mit kleinen Passionsszenen am verbreiterten Kreuzesstamm gegenüber. Diesen älteren Gruppen tritt eine kleine Zahl von Kruzifixen an die Seite, in denen statt des triumphierenden der leidende, aber nicht von Schmerz durchbebte, sondern nur in tiefer Schwermut erschlaffte Christus erscheint. Für ein sehr schlecht erhaltenes Exemplar dieser letzteren Gruppe wird überliefert, daß es ehemals die Inschrift „Enricus quondam Tedice me pinxit" trug. Es ist eine völlig unerlaubte Betätigung der Sucht nach Künstlerpersönlichkeiten, wenn Sirén nun die ältere Gruppe unter dem allerdings unter Anführungszeichen verbleibenden Namen „Maestro Tedice" zusammenfaßt. Wir wissen nicht, ob der Vater des 1254 in einem Dokument erwähnten Enrico überhaupt Maler war, geschweige denn, daß irgendeine Verbindung dieses Mannes zu einem der erhaltenen Werke bestünde. Solche willkürliche Kombinationen müssen aus wissenschaftlicher Betrachtung ausgeschaltet bleiben. Nicht viel besser steht es um einen dritten „Tedice", den Ugolino di Tedice, dessen Name als Zeuge in einem Gerichtsakt von 1273, der „in sali sancti Petri ad Vincula" stipuliert wurde, vorkommt. Der Entdecker des Aktes, Peleo Bacci, hat auf ein heute in S. Pierino in Pisa erhaltenes Kruzifix hingewiesen, das ungefähr aus dieser Zeit stammen kann (aber wohl etwas älter ist) und die Möglichkeit ausgesprochen, es sei von Ugolino, den er ohne jeden Beweis für einen Bruder des Enrico halten möchte. Damit hat Sirén eine ganze Familie, eine ältere und jüngere „Tedicerichtung", von denen allen bei ernster Prüfung nichts mehr als eine noch dazu heute verschwundene Künstlersignatur übrigbleibt. Sehen wir von den Künstlernamen ab, so sind die stilkritischen Gruppierungen Siréns gewiß beachtenswert. Mit dem Kruzifix von S. Pierino hängt in der Tat das Franziskusbild mit sechs Legendenszenen in S. Francesco zu Pisa zusammen, und in der Stilanalyse dieser Bilder sowie des in die Nähe der Gruppe gestellten herrlichen Camposantokreuzes bewährt sich die Wärme und Feinfühligkeit des Verfassers.

Zusammenfassend sagt Sirén über die Pisaner, sie seien zwar nicht Bahnbrecher, wohl aber ausgezeichnete Illustratoren mit hochentwickelter Farbenempfindung und Kompositionsgabe gewesen. Die beiden Künstlerpersönlichkeiten, deren Werke Sirén in dem gleichen Kapitel noch beschreibt, sind schwerlich Pisaner gewesen. Für den ersten derselben, den von Thode konstatierten „Franziskusmeister", hält auch Sirén die von Thode zuerst geltend gemachte Zugehörigkeit zur umbrischen Schule für wahrscheinlich. Das von Thode (Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien 1885) und R. van Marle (Rassegna d'Arte 1919) zusammengestellte Oeuvre hat Sirén noch durch einige Stücke bereichern können und den „Botticelli des Dugento", wie er unseren Anonymus nennt, in feinsinniger Weise besprochen. Die Fresken der Unterkirche von Assisi, sowohl Franzlegende wie Geschichte Christi, werden im wesentlichen dem „Franziskusmeister" zugeteilt und die von Thode vorgeschlagene Datierung um 1270 (das Kruzifix des gleichen Malers in Perugia trägt das Datum 1272) angenommen. Zwei Kruzifixe in Gualdo Tadino und in der Sammlung Fornari in Rom werden als Werke eines umbrischen Vorgängers des „Franziskusmeisters" wahrscheinlich gemacht, sodann noch ein Meister der „Franziskanerkruzifixe" konstatiert, dem ausgehend von dem oft besprochenen Kreuze der Sakristei von S. Francesco zu Assisi mehrere Stücke in S. Francesco zu Bologna und in schwedischem Privatbesitz zugeteilt werden.

Der dritte Abschnitt von Siréns Buch führt uns nach Florenz. Der Verfasser weist darauf hin, daß Malernamen hier schon seit der Mitte des 12. Jahrhunderts nachgewiesen worden sind, aus dem 13. Jahrhundert etwa 30 Namen in Dokumenten vorkommen. Dennoch werden die erhaltenen Werke unter ganz wenigen Persönlichkeiten zusammengefaßt. Coppo di Marcovaldo macht den Anfang. Die zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Hauptpartien übermalte Madonna in der Kirche der Servi zu Siena, deren Signatur und Datum 1261 zwar nicht erhalten, aber in glaubwürdiger Weise überliefert wird, führt zu der schon von L. Douglas vermuteten Attribution der halbplastischen Madonnentafel in S. Maria Maggiore zu Florenz an Coppo. Die weiteren Attributionen einer großen, sehr bedeutenden Madonna in der Kirche der Servi zu Orvieto (zuerst von Perali ausgesprochen) und eines Crucifixus in S. Domenico zu Arezzo entbehren voller Überzeugungskraft. Das Riesenkruzifix in S. Francesco zu Arezzo und ein Kreuz in Castiglione Fiorentino werden einem unter Coppos Einfluß stehenden Anonymus zugeschrieben. Dafür könnte das ziemlich unbedeutende und im Typus abweichende Kruzifix im Dom zu Pistoja, wenn es wirklich, wie P. Bacci wollte, mit dem laut Dokument 1274 dem Coppo in Auftrag gegebenen identisch sein sollte, keinen Pinselstrich von Coppo enthalten und müßte dem in der gleichen Urkunde genannten Sohne des Malers, Salerno di Coppo, auf Rechnung gesetzt werden. Für wahr-

Digitized by Google

scheinlicher halte ich, daß das erhaltene Stück eben gar nicht mit dem urkundlich genannten identisch ist.

Eine glückliche Kombination ist die Aufstellung des von Sirén nach dem Hauptwerke der florentinischen Akademie benannten „Magdalenenmeisters", wenn es auch sich dabei nicht um eine Person, sondern um eine Gruppe handeln dürfte: drei Madonnen in Berlin, Poppi (Casentino) und Rovezzano werden überzeugend angereiht. Bezüglich der letzteren erwähnt Sirén, ich hätte sie früher (Monatshefte für Kunstwissenschaft II, 1909, S. 66 mit Abb.) dem Coppo di Marcovaldo zugeteilt. Das ist ein Irrtum: ich habe sie als Zwischenstufe zwischen Coppos und Cimabues Kompositionsart von der Hand eines toskanischen Malers um 1265 bezeichnet. Das trifft auch heute noch zu. Bei Besprechung der ebenfalls dem „Magdalenenmeister" zugeteilten Altartafel der Jarves Collection in New Haven, Conn. (S. 273) verwechselt Sirén die Heiligen Leonhard und Laurentius, wenn er es als ikonographische Willkür des Malers bezeichnet, daß der hl. Leonhard ohne Rost dargestellt sei.

Der letzte Abschnitt des florentinischen Kapitels ist Cenni di Pepo, genannt Cimabue, gewidmet. Über Wesen und Bedeutung keiner anderen Künstlerpersönlichkeit ist seit Jahrhunderten mit solchem Aufwand von Scharfsinn und so widersprechenden Ergebnissen diskutiert worden. Besitzen wir doch sogar ein interessantes Buch über „das literarische Porträt des Giovanni Cimabue" (von Ernst Benkard, München 1917). Gerade weil die dokumentarischen Grundlagen äußerst gering sind, eine Erwähnung als Zeuge in Rom 1272 und die Arbeit am Apsismosaik des Doms von Pisa 1301 und 1302, war der Diskussion nach der positiven wie nach der negativen Seite hin freie Bahn gegeben. Sirén reiht in der Zeit rückschreitend an den einzig beglaubigten Johannes des Pisaner Mosaiks die Madonna aus S. Trinità in den Uffizien, die Madonna aus Pisa im Louvre, die Freskomadonna in Assisi und diejenige der Servi zu Bologna an, in welchem Ergebnis er sowohl mit Thode (Repertorium 1890) als den von mir geäußerten Annahmen (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1905) übereinstimmt. Auch bezüglich des Kruzifixes des Museo dell' opera di S. Croce befinden wir uns völlig in Übereinstimmung. Drei Halbfiguren der Sammlung Hamilton in Amerika fügt Sirén auf Grund von Photographien hinzu. Vortrefflich und in Einzelheiten auch nach Thode und Aubert (Die malerische Dekoration der San Francescokirche in Assisi, ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage, Leipzig 1907) noch aufschlußgebend sind Siréns Betrachtungen über die Fresken in Chor und Querschiff der Oberkirche von San Francesco, welche Sirén mit Thode um 1280 datiert, und in denen er Cimabues Anteil auf Chorapsis (mit dem Marienleben) und südliches Querhaus (Apokalypse und Kreuzigung) beschränkt, während die Malereien des nördlichen Querschiffarms (Szenen aus dem Leben Petri und zweite Kreuzigung) einem vielleicht römischen Mitarbeiter Cimabues zugeschrieben werden. Die Zuschreibung der Fresken im nördlichen Querschiffarm an einen Nachfolger Cimabues (statt Cimabue selbst) hatten früher schon Zimmermann und Frey vertreten.

In die geschlossene, in ihrem formalen Charakter sehr einheitliche Reihe der Werke Cimabues paßt nun aber die vielgenannte Madonna Ruccellai absolut nicht hinein. Es ist bekannt, daß viele Forscher sie mit einem 1285 bestellten Werke des Sienesen Duccio identifizieren, sowie daß ich vor Jahren (Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1905) einen eigenen, vorläufig anonymen „Meister der Ruccellaimadonna" aufgestellt habe. Die Duccio-Hypothese hilft mir Sirén aufs neue entkräften. Wenn er aber dann sich nicht anders helfen kann als durch die Annahme, ein von Duccio entworfenes Bild sei von Cimabue vollendet worden, so verkennt er doch m. E. völlig die ausgeprägte Eigenart des Bildes. Alles, was Sirén darüber sagt, hat mich im Verein mit der vor wenigen Monaten erneuten Untersuchung des Originals in meiner früheren Überzeugung nur bestärkt. Die Madonna Ruccellai ist weder ein sienesisch angelegter Cimabue noch ein unter der Herbheit Cimabues verkappter Duccio, sondern das Hauptwerk einer Gruppe, die ich 1905 schon zusammengestellt habe, und die nicht näher untersucht zu haben ich Sirén zum Vorwurfe machen muß. Sirén hätte doch bedenklich werden müssen, wenn jetzt auch Rintelen meine Hypothese annimmt, ferner wie ich höre, Berenson und Loeser gleicher Ansicht sind. Wenn ein so feiner Kenner wie Mario Salmi mir bezüglich der Kruzifixe in S. Stefano zu Paterno und in S. Maria del Carmine zu Florenz zustimmt, ist es eine unerlaubte Flüchtigkeit Siréns, meine Aufstellung, die ihm nicht in den Kram paßt, in einer kurzen Anmerkung beiseite zu schieben. Die Übereinstimmung der Madonna aus Crevole in Siena, die Sirén ganz verschweigt, ist unbezweifelbar — auch Weigelt, der gewissenhafteste Duccioforscher, stimmt mir bei — und durch Bekanntmachung der Madonna der Sammlung Verzocchi in Mailand hat Sirén höchstwahrscheinlich das Oeuvre

Digitized by Google

meines großen Anonymus um ein wichtiges Stück bereichert. Sirén möchte es Cimabue zuschreiben, dann fühlt er doch wieder den Gegensatz zu dessen Werken, kurz, er bleibt zweifelhaft. Da ich bisher nur eine, allerdings sehr gute, große Photographie kenne, äußere ich meine Vermutung mit aller Vorsicht. Man versichert mich, auch die Farbengebung stimme mit der großen Tafel von S. Maria Novella überein.

Als Beitrag zur Dugentoforschung wird man Siréns Buch nicht jeden Nutzen absprechen können. Statt systematischer Durchforschung des reichen Schatzes hat Sirén aber nur eine lokal beschränkte und teilweise durch willkürliche Zusammenpressung auf Künstlernamen in ihrer Verwendbarkeit verminderte Materialsammlung gegeben. Bezüglich des Stiles der Dugentomalereien bleibt Sirén an teilweise feinsinnigen Beschreibungen äußerlicher Eigentümlichkeiten haften; das Wesen derselben wird weder im historischen, noch im ästhetischen Sinne erschlossen, da weder die nationalen und die byzantinischen Grundlagen klar präzisiert erscheinen, noch von dem Verhältnis zu (beziehungsweise Bedingtheit von) der gleichzeitigen Architektur und Skulptur überhaupt die Rede ist. Volles Lob verdient die Ausstattung des Buches und dessen reiche und gute Illustrierung, die viel neues und sonst unerreichbares Abbildungsmaterial enthält.

Wilhelm Suida.

GEORG WEISE, Die gotische Holzplastik um Rottenburg, Horb und Hechingen. Erster Teil: Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. (Forschungen zur Kunstgeschichte Schwabens und des Oberrheins, 1. Heft.) 208 Seiten 8° mit 61 Abbild. und Karte. Alexander Fischer, Tübingen 1921.

Es ist besonders zu begrüßen, daß dies einfache Thema von maßgebender Seite bearbeitet worden ist. Man weiß, auch aus der süddeutschen Plastik, worin ähnlich bescheidenen und scheinbar undankbaren Stoffen so sehr geschadet werden kann: aus der Bemühung um greifbarere Resultate entstehen und erklären sich leicht zu weitgehende Zuschreibungen mehrerer Werke an die gleiche Person oder Werkstatt. Die Zurückhaltung in dieser Hinsicht, vom Verfasser in seiner Einleitung beredt nnd nachdrücklich empfohlen, ist ein besonderes Verdienst der Veröffentlichung, der — auch außerhalb der mit ihr begonnenen und hoffentlich schnell weiterschreitenden Reihe — dringend Nachfolge gewünscht sei. Nur so kann angesichts der stiefmütterlichen Behandlung der Plastik durch die älteren Inventare eine zuverlässige Unterlage für zusammenfassende Stiluntersuchungen gewonnen werden.

Das besprochene Gebiet enthält als katholische Enklave ein ziemlich reiches, übrigens fast ausschließlich altarloses plastisches Erbe; die ältesten erhaltenen Figuren entstammen der Mitte des 14. Jahrhunderts, die Entwicklung wird verfolgt bis über das Einsetzen des eckigen Faltenstils hinaus. Die Unabhängigkeit von der Kunstübung der weiteren Umgebung wird für die Hauptmenge mit Recht betont, und „es entsteht das Bild des gleichzeitigen Wirkens einer ganzen Reihe örtlicher Schulen und einzelner Künstler, deren Zusammenhang untereinander kein allzu reger gewesen sein kann". So steht z. B. jede der Figuren aus dem 14. Jahrhundert für sich allein. Unter ihnen ist von Interesse die verhältnismäßig sehr frühe Anna (ursprünglich selbdritt) in Haigerloch, deren Datierung um 1375 und Deutung überzeugen; auch der mit Vorbehalt gegebenen Datierung des bemerkenswerten Kruzifixes in Taberwasen um 1390 möchte ich zustimmen, wenn auch dieser Fall noch der — hoffentlich erfolgenden — näheren Prüfung bedarf (bei der das schöne Hechinger Kruzifix vielleicht zugunsten des Taberwaseners ein Stück herabrücken wird). Erst für das 15. Jahrhundert gelingt ein mehrfaches Aufweisen näherer Zusammenhänge. Zunächst für drei Figuren im Spital zu Rottenburg (um 1400), dann für sechs in Poltringen, denen sich weitere in Rexingen, Weildorf, Horb, Weggental und Owingen anschließen und deren Gemeinsamkeiten sorgfältig analysiert werden; hier wird auch die glaubhafte Aufstellung eines „Meisters der Weggentalgruppe" bzw. seiner Werkstatt erreicht, dessen Kunst schon über die Jahrhundertmitte hinausgreift.

Innerhalb der genannten größeren Gruppe interessiert die Madonna der Altertümersammlung in Horb ebenso durch ihre Schönheit wie als Beweis der Entstehung eines ganz originell erscheinenden Werkes unter überraschend genauer Wahrung eines formalen „Rezepts" (Madonna in Weildorf). Unter den mehr alleinstehenden Stücken fällt vor allem der schöne Vesperbildtorso in Bildechingen auf, der allerdings kein einheimisches Werk ist, sondern offenbar — wie ich dem Text S. 18 gegenüber betonen möchte, ausnahmsweise (vgl. Demmler in „Berliner Museen" 1921) — regelrecht importiert ist, und zwar, nach der starken Ähnlichkeit mit dem Badener Stück in Berlin zu urteilen, aus Österreich. Mit Recht wird auf den Zusammen-

Digitized by Google

hang der bekannten Madonna der Sammlung Rieffel (aus Wessingen) mit Meister Hartmann hingewiesen und ihnen in der späteren Madonna der Friedhofskapelle in Bisingen (um 1440) eine reizvolle entfernte Verwandte beigesellt, die den Stil jener aus dem linien- und flächenhaft Zarten ins kugelig Derbe übersetzt.

Ein Versehen ist auf S. 41 f. der vergleichende Hinweis auf den Poltringer Laurentius Abb. 24 statt den Stefanus Abb. 25.

Papier und Druck des Bändchens sind vortrefflich, das Abbildungsmaterial dank einer hochherzigen und gerade für solche Publikationen nachahmenswerten Stiftung fast vollständig und sehr gut.

Wolfgang Stechow.

BURGER-SCHMITZ-BETH, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Drei Bände mit 719 Seiten, 812 Textabbildungen und 49 ein- oder mehrfarbigen Tafeln. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Neubabelsberg bei Berlin.

Seitdem Janitschek seine groß angelegte Geschichte der deutschen Malerei schrieb, hat eine ganze Generation von Kunstgelehrten nicht gewagt, diesen Versuch zu wiederholen. Wohl besitzen wir seit einigen Jahren die sehr brauchbare, zusammenfassende Darstellung der deutschen Tafelmalerei zwischen 1350 und 1550 von Curt Glaser, aber dieses Buch ist infolge seiner Knappheit, ganz abgesehen von der Beschränkung auf die Tafelmalerei, nicht geeignet, in den Geist der Epoche einzuführen. Gerade das aber war ein Hauptziel Burgers, in dessen Persönlichkeit ja sich der Gelehrte mit dem Künstler stritt, ein Ziel, das er in jedem Bande des von ihm begründeten Handbuchs durchgeführt wissen wollte: „Der Leser soll nicht erst sich durch den ganzen Gang der Ereignisse hindurchwinden, und von einer Persönlichkeit zur andern wandern müssen, um langsam Interesse und Liebe auf diesem Dornenweg für die Sache zu gewinnen, sondern er soll mit beiden Füßen zugleich in diese hier zu behandelnde Welt treten, mit ihr denken, hassen und lieben lernen, ihre Wesenheit als Ganzes schauen, bevor er den ganzen Reichtum ihrer in der geschichtlichen Folge sich darbietenden Einzelzüge kennenlernt.“ Aus diesem Grundsatz ergibt sich der Aufbau des ersten Bandes. Der eigentlichen historischen Darstellung sind drei umfangreiche Kapitel vorangestellt: Über Wert und Wesen der deutschen Kunst der Renaissance — Vom Mittelalter zur Renaissance — Kunst und Künstler. Es ist hier der ganz hervorragende Versuch gemacht, sich in die kulturellen, ästhetischen und technischen Eigentümlichkeiten der deutschen Renaissancemalerei einzufühlen und ihren Eigenwert herauszuheben, den man über der intensiven Beschäftigung mit der italienischen Malerei nicht hat sehen können. Burger hat dabei dieselbe Absicht, die auch Janitschek in seinem Werke verfolgte, nämlich für alle die zu schreiben, die ein inneres Verhältnis zur Kunst besitzen, nicht nur für den engen Kreis der Fachgenossen, um damit auch zugleich zu höherer Schätzung der deutschen Malerei beitragen zu können. Auf den allgemeinen Teil folgt dann die historische Darstellung der böhmischen und daran anschließend der bayerisch-österreichischen Malerei. Burger hat eine Reihe von Problemen (z. B. die der Perspektive) in die Darstellung hineingenommen, deren Behandlung in einem Handbuch der Kunstgeschichte man bisher nicht gewöhnt war. Aber da es sich hierbei zum Teil um Dinge handelt die von der Forschung noch längst nicht genügend durchgearbeitet sind, so begab sich Burger in eine Schwierigkeit, deren er nicht immer Herr geworden ist; denn auf der anderen Seite stand die Forderung eines Handbuches nach klarer Überschaubarkeit des Stoffes und Sicherheit der Auswahl. Diese Forderung konnte nicht immer erfüllt werden; dennoch aber bleibt die Behandlung jener Probleme ein großes Verdienst, denn sie gehören unbedingt dazu, einen Begriff vom Wesen der deutschen Malerei zu geben. Neben dem Interesse am rein Formalen tritt bei Burger, der ja ein durchaus philosophischer Kopf war, das Bestreben stark hervor, den Wandel der Weltanschauung an dem Wandel von Stil und Inhalt der Bilder zu studieren. Das macht sein Werk für den Kulturhistoriker besonders interessant, der einen Ausschnitt deutscher Kultur- und Geistesgeschichte hier einmal von der Seite der bildenden Kunst her beleuchtet sieht. Die Feinheit der formalen Analyse und die Tiefe der psychologischen Interpretation der Bilder bereiten vielfach hohen Genuß. Einer der wichtigsten Gesichtspunkte, von dem aus Burger Formanalyse gibt, ist das künstlerische Gestaltungsprinzip, der Wiederholung eines bestimmten, charakteristischen Formmotivs, um die Eindringlichkeit des Bildgedankens, dessen Träger jenes Formmotiv ist, zu steigern. Burger ist Meister in der Ausdeutung der Physiognomie einer Linie oder eines Linien-

Digitized by Google

komplexes, oder im Auffinden geheimer Beziehungen zwischen scheinbar heterogenen Bildteilen. Zwar meldet sich dabei hin und wieder der leise Zweifel, ob die gleiche Methode, die Burger in so fruchtbarer Weise bei der Interpretation moderner Kunstwerke (siehe sein Buch Cézanne und Hodler) angewendet hat, auch auf eine Jahrhunderte zurückliegende Kunst in derselben Weise angewendet werden darf; aber man vergißt diesen Zweifel oft über der Bereicherung, die man durch die Burgerschen Analysen erfährt. Den an andere Handbücher gewöhnten Leser wird die große Menge sehr eingehender Analysen überraschen, die den Zug der Darstellung aufhalten und den roten Faden der historischen Entwicklung oft nicht genügend hervortreten lassen. Hier muß ein prinzipieller Punkt berührt werden. Wir sind heute dabei, neben der Kategorie der Entwicklung, die uns als vorzüglichstes Mittel zum Begreifen der Vergangenheit dienen mußte, auch einer anderen Kategorie ihr Recht zu geben: Der Betrachtung der Dinge auf ihre Zuständlichkeit, auf ihren eigentümlichen Charakter hin; kurz, der Betrachtung des Seins neben der des Werdens. Selbst in der Biologie, der Entwicklungswissenschaft *κατ' ἐξοχήν* hat man diese Forderung erhoben, und für die Geschichtswissenschaft genügt es, auf Spengler hinzuweisen. Auch Burger gehört in seiner innersten Position dieser Richtung an, und das ist es vor allem, was seine Art, Kunstgeschichte zu schreiben, von der anderer unterscheidet.

Die erste Hälfte des zweiten Bandes fährt fort mit der Geschichte der österreichisch-bayrischen Malerei und geht dann über auf Schwaben, den Oberrhein und die Schweiz bis 1420. Zum weitaus größten Teil hat Burger das selbst noch schreiben können; anderes wurde auf Grund seiner hinterlassenen Aufzeichnungen von Beth und Brinckmann bearbeitet, den Rest leistete Beth allein. Von der zweiten Hälfte des zweiten Bandes an (Niederdeutschland) hat Hermann Schmitz das Ganze allein zu Ende geführt, bis auf die Einleitung zum dritten Bande, die noch von Beth herrührt. Dieser dritte Band ist Oberdeutschland gewidmet mit der Gestalt Dürers im Mittelpunkt. Dem Umfange nach ist der Anteil von Schmitz etwa ebenso groß wie der Burgers.

Burger hat das große Verdienst, auch die Glasmalerei, die ja im allgemeinen immer noch für die Kunsthistoriker zu einer terra incognita gehört, sehr ausführlich in den Kreis der Betrachtung einbezogen zu haben, und diese Seite der Sache fortzusetzen, war wohl keiner geeigneter als Schmitz, einer der besten Kenner der Glasmalerei. In manchen anderen Punkten zeigen sich dagegen erhebliche Unterschiede gegenüber der Burgerschen Behandlungsweise.

Man merkt bei Burger oft geradezu das Bestreben, von den gewohnten Bahnen abzuweichen. Schmitz ist konservativer. Burger sieht auf Schritt und Tritt Probleme, die ihn nicht immer zu einer klaren, einheitlichen Erfassung kommen lassen. Schmitz gibt einen ruhigeren Fluß der Darstellung; er liest sich leichter, da man nicht so oft durch ausgedehnte Analysen aufgehalten wird. Alles erscheint klarer, einfacher. Schmitz analysiert anders. Er ist im Gegensatz zu Burger nicht im geringsten beeinflußt von der Methode der reinen Formanalyse, die wir bei den Erzeugnissen der modernsten Malerei zu üben pflegen. Auf der einen Seite ist damit sicherlich manches gewonnen, auf der anderen Seite aber auch manches verloren. Bei Burger hebt sich die Geschichte der Malerei ab von dem tiefen und weiten Hintergrunde der Weltanschauung; auf ihren Wandel ist immer und immer wieder der Wandel des Kunstwollens bezogen. Bei Schmitz dagegen ist der Blick näher eingestellt auf den kulturgeschichtlichen Untergrund, auf dem die Kunst ruht und wächst, wobei selbstverständlich gesagt werden muß, daß der Unterschied in praxi nicht immer so streng ist, wie er in der Formulierung erscheint. Burger hatte das Werk von vornherein zu umfangreich angelegt. Hätte er in der Art fortfahren wollen, wie er die böhmische Schule behandelt hat (die übrigens noch in keiner zusammenfassenden Darstellung so eingehend und tiefdringend behandelt worden ist wie hier!), dann hätte das vorliegende Werk sechs Bände haben müssen. Schmitz hat diese breite Anlage auf ein knapperes Maß zurückgeführt.

Gewiß wird der Spezialforscher an dieser Geschichte der deutschen Malerei im einzelnen viel auszusetzen haben. Aber wenn man bedenkt, welche großen Schwierigkeiten gerade dieser Stoff einer handbuchmäßigen Verarbeitung bereitete, so muß man den Verfassern überaus dankbar sein, daß sie uns dieses Werk geschenkt haben. Eine Menge fruchtbarer Anregungen sind darin enthalten. Denn gerade das muß gegenüber anderen Handbüchern betont werden, daß in diesem Werke nicht nur zusammengefaßt und gegliedert wird, sondern daß an vielen Stellen neue Forschungsarbeit geleistet ist. Sicherlich läßt das Ganze, besonders in seinem ersten Teil, an Klarheit manches zu wünschen übrig. Aber das liegt nicht zum wenigsten an der Gesamtsituation unserer Kenntnis

Digitized by Google

dieser Dinge. Wir fühlen nicht nur, daß unsere Übersicht des Materials lückenhaft ist, sondern wir sind uns auch noch nicht über die Methode seiner Verarbeitung im klaren. Soviele anregende Gesichtspunkte haben wir in letzter Zeit aus der Philosophie, der Psychologie, der Kulturgeschichte, der Sprachforschung, ja der Biologie und nicht zuletzt aus der modernsten Kunst gewonnen, daß wir noch gar nicht wissen, was von all dem vielen brauchbar ist und was nicht, um die Kunst der Vergangenheit zu begreifen.

Zum Schluß verdient noch die glänzende Ausstattung des Werkes hervorgehoben zu werden; besonders der erste Band, der noch nicht unter den Bedrängnissen der Kriegszeit zu leiden hatte, zeichnet sich durch eine außerordentliche Reichhaltigkeit und Qualität des Abbildungsmateriales aus. Jahn.

A. SCHMARSOW, Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. II. (Forschungen zur Formgeschichte der Kunst, herausgegeben von Eugen Lüthgen, Bd. 3). Verlag von K. Schroeder, Bonn — Leipzig, 1920.

DERSELBE, Gotik in der Renaissance. Verlag F. Enke, Stuttgart 1921.

In Schmarsows Gelehrtenlaufbahn ist von Anfang an, und dann in immer zunehmendem Maße neben der analytischen Einzelforschung das Bemühen um Synthese, um die Klarlegung innerer Gesetzlichkeiten für die Genesis, wie für die ästhetische Wirkung des Kunstwerkes hervorgetreten; der Kunsthistoriker der „Masaccio-Studien", des „Melozzo", der „Oberrheinischen Malerei" hat sich immer mehr in den Kunstwissenschafts-Forscher gewandelt, wie er z. B. in „Barock und Rokoko", in den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen", und dann namentlich in verschiedenen kompositionsgesetzlichen Schriften sich zu erkennen gab: über Ghiberti, über die mittelalterliche Glasmalerei, die Franzlegende in Assisi, zuletzt in dem zusammenfassenden Abschlußwerk der „Kompositionsgesetze", dessen erster Halbband (schon 1915 erschienen) die Grundlegung und den romanischen Kirchenbau enthält.

Der nunmehr vorliegende zweite Band bringt die Besprechung des gotischen Kirchenbaus in seinen Einzelformen wie in der Gesamtanlage des Innenraums, dazu den Außenbau unter Einbeziehung der hierfür noch ausstehenden romanischen Periode.

In der Spitzbogenform der Arkaden, Wölbungsprofile und Fenster erkennt Sch. — mehr als das populäre äußerliche Kennzeichen — ein grundlegendes Element der neuen gotischen Gestaltungsweise: statt der glatt ablaufenden Rundbogen-Reihung, die Gruppierung des Bauganzen aus in sich paarig geschlossenen, vertikal konzentrierten Einheiten; dazu der „mimische" Ausdruckswert dieser Form, der als „Grundmotiv des gotischen Wesens selber" nicht nur ein optisch erfaßtes, sondern für den darunter Einherschreitenden ein allgemein physisch-seelisches Erlebnis wird. Im Hinweis aber auf solche Reagenz der allgemeinen Körpergefühle den architektonischen Gebilden gegenüber — die selbst gleichsam verkörperte Ausstrahlungen sind der architektonischen Raum- und Körpervorstellung des Baumeisters und als solche auch nur von der ganzen organischen Wesenheit des aufnehmenden Subjekts erfaßt und erlebt werden können — in diesem fundamentalen Hinweis liegt der Kern von Schmarsows Kunstlehre beschlossen.

Wie Sch. diese Grundauffassung nun an den einzelnen Denkmälern und Denkmalgruppen durchführt, durch die ganze Früh- und Hochgotik Frankreichs und Deutschlands hin, und wie sich dabei von Schritt zu Schritt immer neue Einblicke in den geheimnisvollen Organismus des Stils und seine gesetzmäßigen inneren Zusammenhänge eröffnen, das kann im einzelnen nicht erörtert werden. Alle die vielen in Sch.s Darlegung entwickelten Ergebnisse wird nur der Leser des Buches selbst durch persönliche Nachprüfung sich auf seine Weise — bedingt oder unbedingt — zu eigen machen können. Ref. muß bekennen, daß ihm aus Schmarsows Buch eine außerordentlich wertvolle Bereicherung und vielfache Vertiefung des eigenen Verhältnisses zur Architektur des Mittelalters zuteil geworden ist. Auch in bezug auf architekturgeschichtliche Methodik und in der feingeschliffenen sprachlichen Form der analytischen wie der synthetischen Partien (die nur bisweilen in eine fast allzu gezierte und gedrechselte Periodenbildung sich verfängt), hat das Buch einen vielseitig wirksamen und bedeutungsvollen Anregungswert.

Schmarsow hat nun auch schon selbst in der kleinen Schrift „Gotik in der Renaissance" eine weiterführende Auswertung seiner in den Kompositionsgesetzen niedergelegten Erkenntnisse gegeben und aufgezeigt, wie viel gotischer Tradition noch durch die ganze italienische Früh-

Digitized by Google

renaissance hindurch lebendig bleibt. In einer speziell in die Periodentrennung von Burckhardts Cicerone einhakenden Kritik wird dargelegt, wie z. B. bei Ghibertis erster Bronzetür die gotischen Kompositionsprinzipien sogar noch entschiedener sich auswirken als selbst bei seinem Vorgänger Andrea Pisano, wie ganz aus mittelalterlich weltabgewandter Kontemplation die Kunst Fra Angelicos sich entfaltet, wie aber auch noch Filippo Lippi in seinen Prateser Fresken an der „kontinuierlichen Erzählungsweise" des Trecento festhält, und endlich Botticelli und mit ihm manche andere Genossen des ausgehenden Quattrocento geradezu auf die Proportionierung und auf gewisse Bewegungs- und Kompositionsmotive der Gotik zurückgreifen. Wenn nun auch manche Einzelanalysen im Verlauf von Sch.s Untersuchung zum mindesten diskutabel bleiben, so wird man sich dem Gesamtergebnis nicht leicht entziehen können, daß die Realistik der Frührenaissance noch keine fundamentale Umwandlung des ganzen Stils gebracht hat, und daß also um 1500 erst, nicht um 1400, der eingreifendste Periodenabschnitt liegt. Wackernagel.

DIE DENKWÜRDIGKEITEN des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti. Zum erstenmal ins Deutsche übertragen von Julius Schlosser. Berlin, Julius Bard 1920.

Der großen Gesamtausgabe von Ghibertis schriftlichem Nachlaß (1912 erschienen), die das verdiente Interesse in fachwissenschaftlichen Kreisen nicht gefunden hat, läßt Schlosser einen kleinen Auswahlband, der „Commentarii" des florentiner Bildhauers folgen. Ein einleitender Aufsatz über Ghiberti als Schriftsteller und die an den Schluß gesetzten Erläuterungen nehmen den Hauptteil des Bändchens ein.

Die Urschrift von Ghibertis Denkwürdigkeiten ist verloren gegangen; erhalten ist nur eine nicht immer gewissenhafte Abschrift (auf der Staatsbibliothek zu Florenz), die auch Vasari benutzt hat.

Der alternde Ghiberti, der seine Denkwürdigkeiten aus den Erfahrungen seines reichen Lebens aufzeichnet, hat darin, ein echter Sohn seiner Zeit, Eigenes und Fremdes nicht immer streng auseinandergehalten. Dem spätgriechischen Kriegsbaumeister Athenäus entnimmt er so gut wie Vitruv und Plinius Wendungen, Tatsachen, Schilderungen und schreibt doch ein durchaus persönliches, auf eigener Anschauung beruhendes, zuverlässiges Buch. Dies gilt namentlich für den allerdings nur kurzen zweiten Teil. Der dritte Teil, eine ungeheure Masse ungeordneten Stoffes, ist Fragment geblieben.

Ghiberti mußte sich seine Kunstsprache zum größten Teil selbst schaffen, vorausgegangen war seinen Aufzeichnungen nur Albertis Buch über Malerei. Der Gelehrte geht naturgemäß anders an die Dinge heran als der Mann des Handwerks, der aus unmittelbarer Anschauung redet.

Interessant ist Schlossers Hinweis, daß das Wort „bello" und „bellezza" in Ghibertis Kunstsprache fehlt. Erst reichlich anderthalb Jahrhunderte später, zur Zeit des italienischen Klassizismus, erhalten Begriff und Ausdruck ihre zentrale Bedeutung. Wenn Ghiberti Schönheit andeuten will, so gebraucht er gelegentlich den Ausdruck „Dolcezze". Er ist Künstler genug, um, trotz genauester Inhaltsangaben, die Form seines Kunstwerks als wesentlicher denn den Inhalt zu empfinden.

Schlosser ist der Überzeugung, daß die Wendung zur „Ausdruckskunst des Mittelalters", in deren Zeichen wir stehen, dazu beitragen wird, das etwas verblaßte Interesse für den Künstler Ghiberti zu beleben. Ob diese Annahme stimmt, bleibe dahingestellt. Von der Ausdruckskraft mittelalterlicher Liniensprache ist in Ghibertis Kunst, die an der Wende zweier Weltanschauungen steht, wenig zu spüren. Rosa Schapire.

JOSEPH BERNHART, Holbein der Jüngere. O.C.Recht Verlag, München 1922.

Der Verfasser begreift Holbein als Repräsentanten nordisch-germanischen Geistes gegenüber südlich-lateinischer Wesensart. Er gibt in populärer Weise eine knappe Erzählung des Lebenslaufes, eine Aufzählung der wichtigen Werke, eine Schilderung des mitformenden Milieus (Augsburg, Basel, London) und der Zeitverhältnisse.

Vorzügliche Lichtdruckreproduktionen nach Rötelzeichnungen erhöhen die Worte des Textes. Mit guter Einfühlungsfähigkeit charakterisiert Bernhart die Arbeiten nach der ersten Londoner Periode: neben intensiver, künstlerischer Wahrhaftigkeit den Hauch von Konvention, der sich einstellt.

Suarès hat freilich in einem einzigen Kapitel in „Die Fahrten des Condottiere" die Persönlichkeit des weisen und kühlen Menschendarstellers Holbein intuitiver erfaßt und mit zwingenderer Eindringlichkeit vor uns hingestellt.

Sascha Schwabacher.

Digitized by Google

WILHELM v. BODE, Studien über Leonardo da Vinci. Mit 73 Abbildgn. G. Grotesche Verlagsbuchhdlg., Berlin.

Diese aus einer Reihe von größeren und kleineren Aufsätzen (die Bode seit seinem ersten Aufenthalt in Italien vor 50 Jahren veröffentlichte) herausgewachsene Arbeit legt den heutigen Standpunkt des Verfassers bis in Einzelheiten fest. Wie bekannt sind wichtige Zuschreibungen wie das Porträt der Ginevra de' Benci in der Galerie Liechtenstein und „Die Auferstehung Christi" in Berlin durch Bode erfolgt, die ein Verdienst bleiben werden. Anders die vielumstrittene Florabüste.

Bode glaubt auch mit Sicherheit die drei Reliefstafeln der „Zwietracht" (London, Victoria- und Albertmuseum), „Stäupung Christi" (Perugia, Universität) und „Beweinung Christi" (Venedig, Chiesa del Carmine) Leonardo zuschreiben zu müssen. Die Stilverschiedenheit unter diesen Werken selbst und die Ungezügeltheit des Temperamentes, die sich in ihnen ausspricht, im Gegensatz zu der Gelassenheit Leonardos, schiebt Bode als unwesentlich zur Seite.

Auch vielen anderen, zweifelhaften Werken gegenüber, wie z. B. „Der jungen Dame mit dem Hermelin" (Krakau, Museum Czartoryski) gelingt Bode der Beweis für die Urheberschaft Leonardos nicht ganz schlüssig, wenn auch die von W. von Seidlitz vorgeschlagene Benennung auf Preda noch weniger stichhaltig ist.

Für die Hypothese Bodes spricht, wie er auch immer betont, eines: das große Können. Es ist schwer anzunehmen, daß es in der Renaissance unbekannt gebliebene Künstler von so freier Bildanschauung, wie sie die Porträts und die „Auferstehung Christi" zeigen, gegeben hat, die die Urheber dieser Werke sein können.

Sascha Schwabacher.

MAX J. FRIEDLÄNDER, Pieter Bruegel. Berlin, Propyläen-Verlag. (1922.)

Dem weiteren Publikum, dem Friedländer seine beiden Dürer-Bücher zugedacht hatte, bietet er nun auch die endgültige Formulierung seiner Anschauungen über einen anderen Großen, der ihn jahrzehntelang beschäftigte, über Pieter Bruegel den Älteren. Der Stoff kommt des Autors Eigenart schon insofern entgegen, als die Dürftigkeit des Datenmaterials ihn darauf beschränkt, das Bild des Künstlers allein aus dessen Werken zu entwickeln. Sieben Kapitel setzt der Autor an diese Aufgabe, Erörterungen über die Zeichnungen, die Gemälde, die Entwicklung des Meisters, die Landschaft, das Genre, die religiöse Kunst und die Bewegung als einen Wesenszug Bruegelscher Darstellung bilden ihren Inhalt. Den Brauch der kulturgeschichtlichen Einleitung veraltet zu nennen, wird dem Autor vermerkt werden; aber die Quelle, der er folgt, Schillers Abfall der Niederlande, ist es sicher. Doch reicht sie aus, ja sie charakterisiert mit ihren schroffen Kontrastierungen die Person des Künstlers besser, als eine gleichmäßiger abwägende es vermöchte. Für die Kennzeichnung seiner Kunst, die nicht so sehr aus der Zeit als aus dem Blute Bruegels zu verstehen ist, war von keiner viel zu erwarten. Man hat gelegentlich die Frage nach Bruegels Herkunft als müßig ablehnen zu müssen geglaubt. Dieser Ansicht ist Friedländer keineswegs. Ob Bruegel selber noch die Gänse gehütet, oder ob dies sein Großvater oder Vater als letzter in der Familie getan, ist allerdings nahezu gleichgültig. Aber die politische und religiöse Indifferenz seiner Darstellungen, das schlaue Sich-Herumdrücken um die Probleme der Zeit, wo es gefährlich wird, mit ihnen sich zu befassen, das Fehlen jeder gemütlichen Anteilnahme, sie wäre denn darin gelegen, zu lachen über die Toren, die sich auflehnen gegen die Tatsache, daß die großen Fische die kleinen fressen, die unbeirrbare Bejahung des Daseins als einer Selbstverständlichkeit — das alles entspricht so wichtigen Zügen der bäuerlichen Seele, daß man von einem Bauernmaler Bruegel sprechen könnte, auch wenn dieser nie einen Bauern auf die Leinwand gebracht hätte. So oder doch ähnlich faßt auch Friedländer den Mann. Als der Autor dann im vorletzten Kapitel, Bruegels Persönlichkeit analysierend, dessen Kupferstichbildnis von 1572 in die Betrachtung zieht, sagt er: „Der Meister sieht keineswegs robust oder bäuerisch aus, vielmehr vergeistigt, gütig und mild . . . wie ein stiller Denker unter Werktätigen . . . . Das Glück gesunder Lebenskraft konnte nur aus Krankheitserfahrung so geliebt und verherrlicht werden." Wäre Friedländer auch ohne das Blatt zu diesen Schlüssen gekommen? Sicher ein gutes Bild, ist es auch ein gutes Porträt? Die Ansicht, nach der die unbezweifelt echte Zeichnung der Albertina „Der aufblickende Maler mit dem Bauern", ein mittelst zweier Spiegel gezeichnetes Selbstporträt des Meisters ist, hat jedenfalls für sich, dessen äußere und innere Züge in Einklang zu finden, und dem Klugen und Nüchternen die Rolle des Weisen und Empfindsamen zu ersparen. Sein Künstlertum wird dadurch nicht berührt. — Friedländers Bruegel verlangt einen aufmerksamen Leser und

Digitized by Google

auch der wird diesen oder jenen Passus, um ihn auszukosten, zweimal lesen müssen. Die Stellen des Buches, wo es, die Grenzen einer landläufigen Monographie hinter sich lassend, die Absichten, Möglichkeiten, Beschränkungen malerischer Darstellungsweise untersucht, gehören zu den besten. So die Bemerkungen über den Geist der Demokratie in der Vielzahl der Gestalten an Stelle des einen Helden (19), über das Zeichnen nach der Natur (58), über die Gegensätzlichkeit des Zeichners zum Maler (117), über Breit- und Hochformat (152) und viele andere. Mit spitzen Fingern, zuweilen etwas pretiös im Anfassen, legt Friedländer demonstrierend Falte um Falte in der Seele des Künstlers frei, wie Professor Tulp die Nervenbündel am Kadaver in der Anatomie. Des Autors Absicht geht, wie er selber sagt, dahin, „mit vielen Schlägen die Art des Meisters einzuprägen." Und indem er in immer neuen Wendungen Unklares ins Licht zu stellen, in immer neuen Bildern Begriffliches anschaulich zu machen versucht, kommt etwas Aphoristisches und Retardierendes in die Darstellung, erhält die Betrachtung, wie Friedländer von Bruegels Betrachtung der Dinge rühmt, etwas Verweilendes, Zerlegendes, Bohrendes, Absuchendes. Auch sonst erinnert Friedländers Weise in seiner Neigung zum Musivischen und Abneigung gegen Überschneidungen an das von Bruegel zuweilen geübte Verfahren — beiderseits „ein Beieinander vieler gleichwertiger Formteile ... Nur der folgerecht konstruierte Schauplatz macht aus dem Bilderbogen ein Bild." Auf solche Dinge hinzuweisen, erfordert bei einem Buche, dessen Wirkung so sehr aufs Formale gestellt ist, die Achtung vor der Höhe der daran gewendeten Stilkunst. — Die Abbildungen des reich und instruktiv illustrierten Bandes sind — man möchte sagen: zu gut. Wer vor ihnen seine Vorstellungen von den Vorlagen nach Maßgabe der Spannung bildet, die sonst Klischeedrucke von alten Tiefdrucken trennt, kann sich vor den Originalen leicht enttäuscht fühlen. Die Steigerung des Genusses, den diese gewähren, liegt in einer anderen Richtung, als die ist, nach der die Atlasdrucke vortäuschenden Zinkdrucke weisen. H. Röttinger.

RUDOLF OLDENBOURG †, Peter Paul Rubens. Herausgegeben von W. v. Bode. Mit 131 Abbildungen. Verlag R. Oldenbourg, München 1922.

Wer jemals die alte Ausgabe des Rubens in den „Klassikern der Kunst" für seinen Privatgebrauch umzugestalten und vor allen Dingen umzudatieren versucht hat, der weiß, was neben Namen wie Bode, Glück, Haberditzl und Burchard in der neueren kritischen Rubensforschung R. Oldenbourg bedeutet. Die neue Ausgabe des Rubens-Bandes war das Resultat dieser Forschungen des so früh Verstorbenen und so allgemein Beklagten. Nun erscheinen diese Forschungen selbst gesammelt und von W. von Bode herausgegeben, der Oldenbourg durch Familienbeziehungen, aber mehr noch geistig in vielem verwandt, der Berufene war, das Vorwort zu dem Lebenswerk des so viel Jüngeren zu schreiben.

Bequem zusammengestellt, in mäßig großem handlichen Format finden sich hier alle Aufsätze zusammen, die man sonst mühsam aus dem schwerhandlichen Volumen des „Allerhöchsten Jahrbuchs", aus dem „Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen", der „Zeitschrift für bildende Kunst" u. a. zusammensuchen mußte (wenn man nicht das Glück hatte, Separatabzüge zu besitzen). Hier finden sich nebeneinander die beiden grundlegenden Aufsätze über die Beziehungen von Rubens zu Italien von (1916 und 18), von denen der zweite umfangreichere die schwierige Frage der Nachwirkung Italiens auf Rubens zum Thema hat. Daneben werden Einzelfragen erörtert, wie in dem frühen Aufsatze über die Imperatorenbilder (1915) in Berlin, über „Venus und Adonis" u. a. Noch nicht gedruckt ist der kleine Aufsatz über „Repliken von Rubensschen Gemälden", in der in außerordentlich scharfsinniger Weise vielumstrittene Fragen, wie die über die beiden Versionen der „Krönung des Tugendhelden" in Dresden und München, entschieden werden — wesentlich auf Grund stilistischer Kriterien (in diesem Fall zugunsten des hochformatigen Münchener Bildes).

Wie wenig unter diesen Einzelbeobachtungen und Studien bei einem so feinen Geiste wie Oldenbourg das Wesentliche, die Zusammenfassung des künstlerischen Wesens von Rubens verloren ging, zeigt die kleine Skizze, die er in seiner überaus verdienstlichen „Flämischen Malerei" (dem kleinen Handbuch der kgl. Museen in Berlin) von dem Entwicklungsgang und dem Charakter der Kunst des Meisters gab. Ebenso das Vorwort, das Oldenbourg für ein größeres Rubenswerk plante. In ein paar Worten ist hier vielleicht das Feinste und Persönlichste gesagt, was über das Verhältnis des Betrachters zur Kunst überhaupt gesagt werden kann: daß im Grunde nur dem gegeben werden kann, der schon hat. Daß es über der intellektuellen historisierende Kunsterkenntnis, die nur Durchgangsstadium, ein höheres determinier-

Digitized by Google

tes Kunsterfassen gibt, das mit Religion verwandt ist — ohne jede mystische Schwärmerei. Nur eine Persönlichkeit, die selbst so durch den Kritizismus schärfster Observanz durchgegangen war, wie Oldenbourg, hat das Recht, solche Werte zu prägen. Wie er in diesem hohen Sinn Rubens, diesen erdennahen Idealisten, den Menschen unserer Zeit dargestellt hätte, kann man nur ahnen. Nur schwer dürfte sich ein Ersatz dafür finden. Denn zu dieser großen Aufgabe gehört ein Mann, der die Gabe eines sicheren kritischen Gefühls in den Dienst einer höheren Aufgabe zu stellen weiß: einer Verinnerlichung des Einzelnen im Verhältnis zur Kunst — so wie Oldenbourg es gerade in seinen letzten Zeiten versuchte.

Zu bedauern ist es, daß der schöne Aufsatz von Oldenbourg über Jan Lys im Jahrbuch XXXIV (vgl. auch den kleinen Artikel: an unidentified picture by Jan Lys in „Art in America") nicht als Anhang aufgenommen ist.

W. Friedlaender-Freiburg.

JOACHIM v. DERSCHAU †, Sebastiano Ricci. Ein Beitrag zu den Anfängen der venezianischen Rokokomalerei. (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen 6.) Winters Universitätsbuchhandlung 1922.

Die Herausgeber der „Abhandlungen" haben sich ein Verdienst um die Wissenschaft erworben, indem sie aus dem Nachlaß des 1918 verstorbenen Verfassers sein Werk über Ricci herausbrachten. Für ein Erstlingswerk ist diese Arbeit erstaunlich, sowohl nach der Sammeltätigkeit hin als auch dem geistigen Gehalt nach — auch wenn man bedenkt, daß Joachim v. Derschau schon in reiferem Alter stand, als er 1914/15 die Handschrift abschloß.

Die Arbeit an der Erkenntnis und der wissenschaftlichen Aufhellung des italienischen Dixhuitième ist noch sehr in den Anfängen. Die glänzendere französische Rokokomalerei hat dem im Wege gestanden. Nur Tiepolo galt als Ausnahme und auch über ihn sind trotz des Buches von Sack die Akten längst nicht geschlossen. Seb. Ricci gehört freilich noch an die Grenze des Jahrhunderts, seine Frühwerke entstammen schon den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts, und so ist er auch, wie D. nachweist, in seinem Beginn noch recht bolognesisch und die Beziehungen zu den Carracci liegen klar zutage. Auch ist er damals viel in Mittel- und Ober-Italien, Bologna, Parma usw. tätig gewesen. Erst in den neunziger Jahren kommt er zur Entwicklung seines hellen, typisch spätvenezianischen Stiles. D. grenzt diese Etappen ab und geht über die reine Akribie des Oeuvre-Abgrenzens, das freilich das Bestimmende und Wichtige bleibt, in erfreulicher Weise in tiefere kunsthistorische Fragen über Komposition, Raumproblem und ähnliches ein. Gerade für einen Künstler, der als Vorläufer so wichtig ist und so an der Grenze zweier Zeitalter steht, ist eine solche Analyse von besonderem Reiz. So vereinigen sich genaue Kenntnis des Materials (das freilich noch Ergänzungen vertragen kann — auch durch Kutschera-Woborsky sowie durch Voss erfahren hat) mit einem geschmackvollen Eindringen. Monographien in dieser Art (besonders mit dem reichlichen Illustrationsmaterial) wären für die ganze Barockmalerei ein dringendes Desiderat.

W. Friedlaender-Freiburg.

WILH. LORENZEN, Gammel dansk Bygningskultur. Landgaarde og Lyststeder i Barok, Rococco og Empire II. Kop. 1920.

Die Liebe zur Natur und die Pflege der Beziehungen der lieblichen Landschaft zu den Wohnungen der Menschen ist vielleicht nirgends so allgemein und durchgreifend zu beobachten, wie gerade in Dänemark. Der dänische Verein für die Erhaltung alter Bauwerke hat durch seinen sehr tätigen Leiter Wilhelm Lorenzen unter dem Titel „Alte dänische Baukultur" bereits eine Reihe von schönen Heften erscheinen lassen. Einzelne betrafen die bürgerliche Baukunst von Helsingör, von Nästwed und von Christianshafen; die zwei neuesten geben nun in systematischer Behandlung eine Übersicht über den anziehendsten Teil der Leistungen neuerer bürgerlicher Baukunst.

Es ist in diesem Werke behandelt, was Dänemark an namhaften Landsitzen und Luftorten, Garten- und Landschaftsanlagen in der Barock-, Rokoko- und Empirezeit geschaffen hat. Es wird uns in angenehmer Darstellungsweise vorgeführt, wobei der Sinn für die geschichtliche Entwicklung leitend ist. Dem ersten schon 1916 erschienenen Teil ist jetzt der zweite nachgefolgt, er bietet auf 87 Seiten Oktav 93 gute Bilder und Risse. Der Anhang enthält als Ergänzung literarische Nachrichten und das unentbehrliche Register zum Ganzen.

Haupt.

Digitized by Google

MAX HAUTTMANN, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken von 1550 bis 1780. München, Verlag für praktische Kunstwissenschaft, 1921. Mit 105 Tafelbildern und 90 Textabbildungen.

Das Buch Hauttmanns gehört, um das Urteil vorwegzunehmen, zu den wertvollsten Arbeiten, die in letzter Zeit zur Geschichte der deutschen Barockarchitektur erschienen sind. Die Vorzüge liegen in der umfassenden Kenntnis der Denkmäler, der einschlägigen älteren und neueren Literatur, in der Vollständigkeit des Materials (ich vermisse selbst von den Kirchen von geringerer Bedeutung nur wenige), sie liegen in der Reife und Klarheit des Urteils und der Übersichtlichkeit der Anordnung. Das Buch ist eine durchaus zuverlässige Arbeit vonbleibendem Wert, die eine wesentliche Förderung der Forschung bringt.

Der Inhalt ist im Titel angegeben. Das wichtigste Thema der barocken Architektur im südlichen Deutschland von der Zeit der Spätrenaissance bis zum Ausklang des Barocks ist hier behandelt. Auf die systematischen Kapitel: Bauaufgaben und Baugesinnung, Baumeister und Bauherren, Baulehre, Bauzier folgt als Hauptteil eine Übersicht über die Raumarten der Frühstufe von 1580—1650, der Hochstufe von 1650—1720 und der Spätstufe von 1720—1780, denen sich dann als abschließende Kapitel: die Manteiformen und der Ausdruck anschließen. Die systematischen Kapitel des ersten Teiles sind wohl die besten des Buches; sie bringen nicht nur viel neues Materials (die älteren Perioden sind mit Erfolg systematisch neu durchforscht, für die Spätzeit beschränkt sich der Verfasser mehr auf eine Zusammenfassung und Ergänzung der schon vorliegenden Forschung), sie bringen durch die Problemstellung und Lösung einen besonders wichtigen und anregenden Beitrag zur Erkenntnis der deutschen Architektur. Über die Disposition der geschichtlichen Entwicklung ließe sich streiten, so richtig die zeitliche Einteilung an sich ist. Der Höhepunkt liegt in der „Spätstufe", die die wertvollsten Leistungen gezeitigt hat. Was hier Hochstufe betitelt ist, ist in allen Problemen nur Vorbereitung, also auch Frühstufe, wenn wir die Ausdrücke wieder in ihrer ursprünglichen Bedeutung nehmen. Die ganze „Hochstufe" Hauttmanns scheint mir ohne innere Berechtigung gewaltsam herausgeschnitten. Daß die vorbereitende Stufe von der humanistisch-theologischen Zeit bis zur Ära des Absolutismus sich erstreckt, hängt mit der allgemeinen geschichtlichen Entwicklung zusammen, in die der Dreißigjährige Krieg doch eine viel deutlichere Zäsur schneidet, als Hauttmann gelten lassen will. Was mit diesen Ausführungen gesagt werden soll, ist eines, daß die Kurve der Entwicklung wohl anders gelegt und gegliedert werden muß, wenn Mißverständnisse vermieden werden sollen. Damit könnten auch die althergebrachten Stilbezeichnungen Spätrenaissance, Barock, Rokoko in Einklang gebracht werden, die ja doch bleiben werden.

Mit Hauttmanns Buch ist ein gewisser Abschluß der Forschung erreicht. Für die zersplitterte und detaillierte Einzelforschung ist eine Basis geschaffen, auf der weitergearbeitet werden kann. Wo sich Ergänzungen ergeben werden, ist vielleicht in folgenden Punkten. Über die Persönlichkeit der großen Architekten ist die Forschung noch im Fluß. Bei Fischer ist man über die Sichtung des Bestandes noch nicht hinausgekommen; sein Verhältnis zu den Asam, zu Cuvilliés und zu den anderen Architekten seiner Umgebung bedarf noch der Klärung. Das Problem Balthasar Neumann ist erst angegriffen. Bis zu seiner Lösung wird noch viele Detailforschung gebracht werden müssen, wenn vielleicht auch das engere Thema, der Kirchenbau, kaum wesentliche Änderungen erfahren wird. Schärfer zu umreißen sind auch die Meister zweiten Ranges, Architekten wie Küchel, Geigel, Greising, die Gunetsrhainer, die bisher nur von den Sternen ersten Ranges ihr Licht erhielten; ihre selbständigen Beiträge zur Gesamtentwicklung müssen erst herausgeschält werden. Gewisse Lücken wird ja die lokale Abgrenzung immer lassen; in der rheinfränkischen und schwäbischen Architektur sind die Fäden zu schroff abgeschnitten. Eine eingehendere Berücksichtigung der Hauptwerke schwäbischer und rheinfränkischer Meister auf nicht süddeutschem Boden (in der Schweiz, in den Rheinlanden) könnte wohl in den biographischen Umriß eingeschoben werden. Auch ausländische Meister, die auf deutschem Boden arbeiten, wie d'Ixnard, dürften breiter behandelt werden. Endlich ist vielleicht noch eine Frage zu berücksichtigen, zu der Hauttmann Beiträge gegeben hat. Die lokale Aufteilung in Schwaben, Bayern, Franken ist im ganzen Buch streng durchgeführt, die Entwicklung der Raumarten in den verschiedenen Stammesgebieten ist klar gezeichnet. Die weitere Frage, warum dieses oder jenes Thema auf diesem Boden aufgegriffen wurde, wie weit sich auch im Kirchenbau der Stammescharakter zeigt, ist lockend, vielleicht allzu problematisch, aber doch nicht aussichtslos.

Digitized by Google

Ansätze zu einer Lösung sind bei Hauttmann gemacht, sind aber nicht ausgebaut. Das Herausschälen der deutschen Leistung gegenüber den anderen Ländern, in denen Anregungen entlehnt wurden, das Verfolgen deutscher Eigenart bis in die Stammeseigentümlichkeiten ist eine Aufgabe, an der die Wissenschaft nicht mehr vorbeigehen kann.

Die Ausstattung des Buches ist sehr gut. Auf die ausreichende Illustrierung in Tafeln und Textabbildungen ist möglichste Sorgfalt verwendet.

Adolf Feulner.

BRUNO GRIMSCHITZ, Joh. Lukas von Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis zum Jahre 1725 (Kunstgeschichtl. Einzeldarstellungen, herausgegeben vom kunsthistor. Institut des Bundesdenkmalamtes, Schriftleitung Dagobert Frey, Folge der Originaldrucke, Bd. I). 4°. 94 S., 79 Abb. auf Tafeln. Österreich. Verlagsgesellschaft Ed. Hölzel & Co., Wien 1922.

So erstaunlich es klingt, über J. L. Hildebrandt den nach Fischer gewiß bekanntesten Wiener Spätbarock-Architekten, gab es bisher außer einem Aufsatz M. Dregers keine zusammenfassende, groß angelegte und würdige Publikation. Die vorliegende Arbeit löst also eine Ehrenschuld der österreichischen Kunstliteratur ein. Die Anregung empfing der Verfasser, wie er bekennt, durch H. Tietze, dem wir, von wertvollen Studien M. Dvořáks, D. Freys und R. Gubys abgesehen, nicht nur eine Reihe aufschlußreicher Einzelarbeiten, sondern auch die seit den überholten Ausführungen A. Ilgs einzige allgemeine Darstellung der Wiener Barockentwicklung in seinem Buche über Wien verdanken. Hoffentlich folgen weitere Monographien über dieses stolzeste Kapitel österreichischer Kunst, so daß wir endlich zu einer umfassenden Kenntnis des Schaffens der großen Baumeister, Bildhauer und Maler dieser Zeit gelangen, eine Forderung, die man billig erheben muß, weil die Tätigkeit vieler dieser Künstler weit über den örtlichen Rahmen hinaus von allgemeiner Bedeutung ist und weil sie heute, da ihre Werke zum Teil noch nicht einmal publiziert sind, höchst ungebührlich unbekannt sind.

Ist also die vorliegende Arbeit an sich zu begrüßen, weil sie es unternimmt, einen der bedeutendsten nordischen Barock-Baumeister eingehend zu behandeln, so bedauert man, daß es der Verfasser bei einem Fragment bewenden ließ. Fragment nicht nur, weil Gr. bloß die Zeit bis 1725 heranzieht — er rechtfertigt dies damit, daß H. in den weiteren zwanzig Jahren seines Lebens keinen größeren Bauauftrag mehr durchführte — auch innerhalb dieser zeitlichen Beschränkung bleibt uns der Verfasser leider manches schuldig. Das darf festgestellt werden, weil das Buch durchweg von hoher Qualität ist und das, was fehlt, gering ist gegenüber dem, was geboten wird.

Gr. gliedert seine Arbeit in vier Abschnitte. Im ersten führt er die Quellen vor und verwertet sie mit delikater Gewissenhaftigkeit zur Baugeschichte von acht einzelnen Werken H.s. Für das Belvedere wäre noch der Wiener Plan Anguissolas und Marinonis von 1706 heranzuziehen gewesen (M. Eisler, Hist. Atlas des Wiener Stadtbildes XIV), an dem H. mitgearbeitet hat und der den Grundriß des unteren Belvederes schon eingezeichnet zeigt. Dann untersucht er in zwei weiteren, innerlich zusammengehörigen Kapiteln die formalen Werte dieser acht Bauten nach räumlichen und plastischen Gesichtspunkten. (Seltsam überschreibt er das Kapitel, das die „Gestaltungen der tektonischen Schale der Raumform" verfolgt, mit „Das Formproblem". Ist ihm das „Raumproblem" kein Formproblem? Warum überhaupt den abgenutzten Ausdruck „Problem"?) Die zwei Kapitel bilden den Höhepunkt der Arbeit. Die stilkritische Analyse der acht Werke ist meisterhaft gelungen. Mit subtiler Feinheit spürt Gr. den formalen Werten nach und bringt sie in glänzender Diktion zur Darstellung. Nirgends ist da eine tote Stelle, nirgends ein verlegenes Abschwenken ins Phrasenhaft-Konstruierte. Auf den Quellenbelegen fußend-erweitert Gr. durch Formvergleiche überzeugend das Gesamtwerk H.s durch Einführung zweier für den Grafen Friedrich Karl von Schönborn errichteten Bauten: eines Gartenpalais zu Wien (Laudongasse) und eines Schlosses bei Göllersdorf, die er beide als die frühesten bisher nachweisbaren Werke anspricht (1706, 1710). Ferner schält er klar den wichtigen Anteil H.s an Schloß Pommersfelden heraus und stellt damit den umstrittenen, nur von Pinder schon richtig geahnten Tatbestand endlich klar. Damit wird H.s künstlerischer Einfluß über Wien und Österreich (Salzburg) hinaus bis in den fränkischen Kunstkreis bezeugt. Leider spricht sich Gr. über H.s Beteiligung am Würzburger Schloßbau nicht näher aus. Warum diese karge Beschränkung auf acht einzelne Bauwerke? Gr. hat doch selbst erst kürzlich auf mehrere weitere Schöpfungen H.s in Wien verwiesen (N. Fr. Presse, Abendbl. v. 30./VI. 1922), dar-

Digitized by Google

unter solche, die H. noch vor 1725 konzipierte. Sicherlich werden weitere Werke in Österreich, Ungarn und Böhmen auftauchen, abgesehen von jenen, die schon Ilg und Dreger für H. in Anspruch nahmen. Denn H. war ein ausgesprochener Vielbauer. Im vorliegenden Buche empfängt der uneingeweihte Leser eine viel zu geringe Vorstellung von dieser umfassenden Bautätigkeit. Ebenso bedauerlich ist, daß Gr. mit keinem Wort auf das rein Menschliche Hs. eingeht. H. bleibt ein Schatten, wir gewinnen kein Bild von ihm. Gewiß, es war dem Verf. um die „künstlerische Entwicklung" zu tun. Aber erwächst diese nicht in unlöslicher Verbindung aus dem Menschlichen? Wer wird uns nun den Menschen H. so rund und anschaulich nahebringen wie Wölfflin uns Dürer, Justi, Michelangelo hinstellte? Niemand verfügt derzeit über diese umfassende Kenntnis der vielen Briefe und übrigen Quellen wie Gr., nur er wäre imstande, das Bild zu gestalten. Warum lockte ihn diese Aufgabe nicht? Warum diese einseitige Beschränkung auf die optischen Sensationen und der Verzicht auf das Wesentlichere, die Herausarbeitung der geistigen Zusammenhänge?

Im letzten Abschnitt gibt Gr. den Versuch einer Charakteristik der stilistischen Zusammenhänge. Er wendet sich gegen Dreger, der an H. zu stark das Französische betont hatte, und erklärt als bestimmender die italienischen Einflüsse. H. ist tatsächlich, wenn auch als Sohn eines deutschen Hauptmanns, in Genua geboren (1668) und in seiner Jugend als Ingenieur der kaiserl. Armee in ganz Italien herumgekommen. Er war in Rom Schüler Fontanas und trat gewiß auch mit Pozzo in Berührung. Aber den Schulzusammenhang mit Fontana schränkt Grimschitz selbst als locker und nebensächlich ein, und was er über die Verbindung mit Palladio ausführt, überzeugt wenig, weil die optische Einstellung auf das Ganze wohl für H., nicht aber, zumal nicht in diesem Grade, für Palladio charakteristisch ist. Palladio bleibt durchweg viel stärker plastisch orientiert. Die Geburt in Genua ist etwas Zufälliges. Es kommt auf das Blut an. Und H. war deutsch, war es so durchaus, daß man sich wundert, wie Gr. dieser wichtigsten entwicklungsgeschichtlichen Tatsache ausweichen konnte. Wie ausgezeichnet hatte er die Bauten analysiert! Wie richtig den französischen Einfluß als einen rein gesellschaftlich-äußerlichen zurückgewiesen! Wie konnte er den italienischen derart überschätzen? Das Südliche spielt in der nordischen Kunst um 1700 allerdings eine große Rolle (vgl. meinen Aufsatz „Nordkunst-Südkunst im Abendland" in J. Strzygowskis „Kunde, Wesen, Entwicklung", Wien 1922). Man kann geradezu von einem Klassizismus um 1700 sprechen. Aber eben H. leitet in seinen Werken aus dieser südlichen in die nordische Richtung über, die im Rokoko, besonders im deutschen, die Blüte erreicht. Gerade er ist bereits stärker als Fischer nordisch gerichtet, weshalb er ihm auch bei Hof unterliegt. Das Untektonische, die Einstellung auf optische Totalität, der Verzicht auf klare Raumbegrenzung, die betonte Verbindung vielmehr des Bauganzen mit dem Unendlichen des Weltraumes, das Überspinnen aller Flächen mit reichen Ornamenten und darin das Überwiegen des abstrakt-ungegenständlichen Charakters — Gr. hat alle diese künstlerischen Tatsachen bei H. ausgezeichnet beobachtet. Wie konnte er sie aber anders auswerten, als daß es typisch nordische Eigenschaften sind? Gegenüber der Ansicht Pinders z. B., der in H.s Treppengeländern (Kinsky, Mirabell) „typisch deutsches Steinbandwerk" erblickt hatte, verweist Gr. auf Pozzos Altarschranken im Gesù (nicht vom Hauptaltar, wie Abb. 17 beschriftet ist, sondern vom Ignatiusaltar), wo dieselben pflanzendurchsetzten Bandformen schon früher aufträten. H. bringe das Steinbandwerk erst nach dem Norden. Genau umgekehrt: Pozzos, des Tridentiners, Bandwerk ist auf römischem Boden eine Ausnahme — der Altar stammt aus den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, Pozzo selbst gibt das Jahr 1700 an (Augsburger Ausgabe der „Perspectiv", 2. Teil, 1711, 60. Figur) — wogegen im Norden an Hunderten von Beispielen die Entwicklung vom Knorpelwerk seit Beginn des zweiten Drittels des 17. Jahrhunderts zum Bänderwerk und dessen Durchsetzung mit vegetabilischen Formen gegen Ausgang des Jahrhunderts, zur Verdrängung der abstrakten Bänder durch das rein Pflanzliche um 1700 und zum schrittweisen Einschleichen wieder des Bandwerks in den Rankenschmuck seit 1700 sich prächtig belegen läßt. Auch die Auflösung des „geschlossenen Baublocks in den mit den Flügelbauten den Hof umschließenden zentralen Schloßbau und abgesprengte, symmetrisch zur Hauptachse angeordnete Flügel- und Hofbauten" kann man nicht aus Frankreich, Mitte 17. Jahrhundert, herleiten, weil die vollendete Durchbildung dieser gelockerten Anlage schon 1613—15 in Heilbrunn (Österr. Kunsttopographie XI, 166 und Abb. 153) sich findet. Weitere Beispiele zur Genüge überall im Norden.

Alle Einwände laufen also darauf hinaus, daß Gr. in der entwicklungsgeschichtlichen Einstellung H.s zu wenig den eigenen Kräften des Nordens

Digitized by Google

Rechnung trug. Er wird hoffentlich auch nach anderer Seite seine Arbeit erweitern und uns dann mit einer wirklich umfassenden, monumentalen Hildebrandt-Monographie beschenken. Vorläufig haben wir ihm für die hervorragende stilistische Analyse zu danken, die er uns in der vorliegenden Studie geboten hat, sowie für die grundlegende Klarstellung des Verhältnisses Hs. zu Pommersfelden.

Das Buch ist gut ausgestattet und macht dem Verlag Ehre. Nur die klobigen Lettern passen nicht recht zur sprühenden Zartheit des spätbarocken Meisters, den es schildert. Auch ist der Spiegel zu groß für die Seite, der Druck kann nicht gut atmen, es fehlt ihm an Luft. Bedauerlich ist die falsch eingeklebte Lichtdrucktafel, die eine das Plastisch-Voluminöse des oberen Belvedere unwirklich steigernde Aufnahme bringt und so zu den feinsinnigen Ausführungen des Verfassers wie die Faust aufs Auge paßt. Karl Ginhart.

KARL LOHMEYER, Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schoenborn. Gebr. Hofer, Verlagsanstalt, Saarbrücken — Berlin, 1921.

Als ersten Band einer Folge von Arbeiten über das rheinisch-fränkische Barock gibt Lohmeyer, der als der gründlichste Kenner dieser Epoche dazu berufen scheint, die Briefe B. Neumanns heraus. Das sind Kulturdokumente allerersten Ranges. Jeder, der das Jahrhundert kennt, weiß, daß in jener Zeit zu Archivalien und Chroniken die Korrespondenzen der Fürsten, Geistlichen und Künstler untereinander dazukommen. Es war ja eine Zeit des geistigen Austausches wie kaum je. Das lehrt nun das Studium dieses Buches in glänzendster Weise. Wir werden hier in das ganze Getriebe der Zeit, die geistige Beweglichkeit, das lebendige Fluidum, das alle Geister damals miteinander verband und die Ideen und Gedanken befruchtend weiter trug, eingeführt. Das Buch ist nicht nur kunsthistorisch, sondern auch kulturhistorisch von allerhöchstem Interesse. Wir gewinnen einen tiefgehenden Einblick in die Bedeutung der fürstlichen Herren, in diesem Falle der verschiedenen Grafen von Schoenborn auf geistlichen Thronen. Sie haben das ganze künstlerische Geben der Zeit bestimmt und spannen die Fäden zwischen Wien—Mainz—Paris.

Zu den Briefen an Friedrich Karl von Schoenborn kommen an Walter Boll ergänzte Dokumente aus den ersten Baujahren der Würzburger Residenz. Es steht zu hoffen, daß auch die hochinteressanten Briefe der Grafen von Schoenborn Lothar Franz, Joh. Philipp, Franz und Friedrich Karl bald einmal veröffentlicht werden.

Wie ihrer geistigen Leitung, ihrem starken Willen und künstlerischen Takt Würzburg, Bamberg, Mainz, Speyer, Trier u. a. viel Bedeutsames danken, wird aus diesen Briefen offenbar. Aber wir erkennen auch die gewaltige Bedeutung der hohen Gewalt jener künstlerischen Kultur, aus der heraus alles einzelne, auch die Künstlerindividualität, als ein aus dem Ganzen Gewordenes und Gewachsenes erscheint.

Bringt der erste Teil die Briefe des Balthasar Neumann an Friedrich Karl von Schoenborn seit 1729—1745, die uns die außerordentliche Schaffenskraft des Meisters offenbaren, so werden im zweiten Teil wichtige Dokumente aus den ersten Baujahren der Würzburger Residenz gebracht, die die Zahl der um Rat gefragten Architekten noch vermehrt. Neben den bekannten Namen Welsch, Hildebrandt, Boffrand werden Loyson und Joh. Dientzenhofer, die damals in Pommersfelden arbeiteten, Freiherr von Erthal und der Freiherr Ans. Franz Anton Ritter von Grünsteyn genannt. Der Forschung werden so Handhaben gegeben, um die geistige Tat B. Neumanns weiter zu ergründen. Ob es aber je gelingen wird, seine Arbeitsleistung am Bau ganz klar festzulegen, ist fraglich. Es gilt da, vorsichtig zu sein, besonders in betreff der Negation seiner Bedeutung. Schließlich war er es doch, der den Bau von Anfang bis 1746 in den Händen hatte. In ihm vereinten sich alle Fäden. Er hat besonders die bautechnischen Leistungen, die kühne Konstruktion der Gewölbe u. a. vollbracht.

Auch für die Wertschätzung unserer eigenen Kultur und des bis vor nicht zu langer Zeit so mißachteten Rokokos hat derartige Publikation hervorragenden Wert. Auch die geistigen Zusammenhänge innerhalb Deutschlands, die zwischen Franken und dem Rheinlande wie dem Saargebiet werden offenbar. Wenn irgendwie, so wurde durch die verwandtschaftlichen Beziehungen der Fürsten von Bamberg, Würzburg, Mainz, Speyer, Trier und Koeln und durch die Taten eines führenden Künstlers, des B. Neumann, der von Gössweinstein und Vierzehnheiligen bis Trier und Saarbrücken seine Werke schuf und Einfluß hatte, der kulturelle Zusammenhang innerhalb Deutschlands geschaffen. So ist die Publikation als historisches Dokument ersten Ranges anzusehen, und danken wir dem Verfasser die Mühen der archivalischen Arbeit, die durch treffliche Anmerkungen erläutert und wertvoll gemacht wird. F. Knapp.

Digitized by Google

PAUL SCHUBRING, Die italienische Plastik des Quattrocento. Handbuch der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Burger-Bruckmann, Akademische Verlagsgesellschaft, Berlin-Neubabelsberg.

In der Folge der monographischen Abhandlungen über die verschiedenen Stoffgebiete ist dieser Band Schubrings einer von denen, bei denen man das sichere Gefühl, die klare Ansicht gewinnt, daß der Verfasser mit dem Material bis ins einzelne vertraut ist. Wir wissen, daß das heute bei der üblichen Art der Schnellarbeit nicht immer der Fall ist. Aber Schubring kennt Italien von Grund aus und seine vielfältigen Forschungen gerade auf dem Gebiete der Frührenaissance befähigten ihn von vornherein dazu eine gründliche, zusammenfassende Behandlung der bunten Materie zu geben. Besonders wertvoll für den Gelehrten sind die sehr ausführlichen Literaturangaben, bei denen die Zeitschriftenliteratur, und zwar auch die ausländische in weitestem Maße herangezogen ist. So bildet das Buch für den Forscher eine ausgezeichnete Grundlage zum Studium der Zeit.

In der Gesamtanlage hält sich Schubring an die ältere, bescheidenere, aber auch klarere Fassung derartiger Handbücher und läßt sich nicht verleiten, nach Burgers Vorbild mit nicht immer glücklichen Allgemeinbetrachtungen und ästhetisch-theoretischen Gemeinplätzen das erste Kapitel zu füllen, was ja doch nur verwirrend wirkt. Er bleibt reiner Historiker von Anfang bis zum Schluß. Er ordnet den Stoff nach lokalen Gruppen, was zwar die inneren Zusammenhänge nicht so klar werden läßt, aber doch das Angenehme der Übersichtlichkeit hat. Den sehr ausführlichen Kapiteln über die Florentiner Plastik und die Sienas, mit der Sch. besonders vertraut ist, folgen die übrigen Provinzschulen: Bologna und Ferrara, Padua und Verona, Lombardei, Venedig, Rom und Neapel. Ein ausführliches Inhaltsverzeichnis schließt den Band. Eigenartig ist, daß auch für diese Inhaltsverzeichnisse keine einheitliche Form in dem Handbuch gefunden wurde.

Sehr bedauern möchte ich aber, daß der Verfasser nicht auch das Trecento und das Cinquecento hineinbezogen hat. Dieses Zerreißen des Materials, der gesamten Kunstgeschichte in allzuviele, kleine Partikel macht vielleicht den Hauptmangel des Handbuches aus, zumal da die Art der Behandlung der Materie bei den verschiedenen Autoren ganz verschieden ist; die großen geistigen Zusammenhänge, das gewaltige Wachstum in der künstlerischen Kultur wird leider so nicht offenbar. Geradezu als eine Art Verbrechen am Geiste der Renaissance muß man es bezeichnen, daß es eine Hochrenaissanceplastik hier nicht gibt und Michelangelo, der größte Renaissanceplastiker, in die Barockskulptur eingeordnet ist. Eigentlich ist es eine üble Zumutung, über die Renaissanceplastik schreiben zu sollen und den hervorragendsten Meister nicht beprechen zu dürfen. Schade, daß Schubring nicht auch dies Kapitel behandelt hat.

F. Knapp.

MARIANNE ZWEIG, Wiener Bürgermöbel aus theresianischer und josephinischer Zeit 1740—1790. Zweite vermehrte Aufl. Mit 100 Tafeln. Wien, Anton Schroll & Co., 1922.

Auf 100 Tafeln werden einzelne ausgewählte typische Möbelbeispiele des Wiener Spätbarock, Rokoko und Louis XVI. vorgeführt, an ihnen die für ihre Entstehungszeit charakteristischen Merkmale hervorgehoben: Von vornherein weist die Verfasserin den Anspruch, eine erschöpfende Darstellung der Wiener bürgerlichen Möbel der theresianischen und josephinischen Zeit geben zu sollen, zurück, sie will zunächst die Anschauung vermitteln helfen. Der Nachdruck liegt auf dem Einzelmöbel, da sich bürgerliche Innenräume der Zeit mit ihrer alten Möbelausstattung in Wien nicht erhalten haben. Die Tatsache aber, daß sich vor 1780 zeitgenössische Darstellungen bürgerlicher Wohnräume in Österreich nicht finden, erschwert die Forschung auf diesem Gebiete in fühlbarer Weise.

Die Verfasserin geht in dem einleitenden Text von den geschichtlichen und kulturellen Bedingungen für die Entwicklung des Wiener Bürgermöbels im 18. Jahrhundert aus. Das Wien des Barock war eine Stadt des glanzvollsten Hofes, Kirche und Adel bestimmten ihren Habitus, Italien ihr künstlerisches Gepräge. Das Bürgertum hat nichts zu sagen. Erst mit der Thronbesteigung Maria Theresias ändern sich die sozialen Verhältnisse zugunsten des Volkes, und kann sich das Bürgertum frei regen.

Die Möbel der folgenden Zeit zeigen ein doppeltes Gesicht — das für die höfischen Kreise bestimmte Mobiliar ist französisch, und so durchaus französich gestimmt, daß stilkritisch mitunter österreichische und französische Arbeit kaum zu unterscheiden ist. Das bürgerliche Möbel Wiens ist wohl auch französisch beeinflußt, allein es verleugnet niemals seine Herkunft und paßt sich selbständig den Bedürfnissen des Alltags an. Der

Digitized by Google

wesentliche Charakterzug des theresianischen Möbels ist das Maßhalten mit dem ornamentalen Formenspiel: die Konstruktion bleibt im Gegensatz zum italienischen und deutschen Rokokomöbel stets gewahrt.

Das Staatsmöbel im deutschen Bürgerhause — in Ober-, in Niederdeutschland, in Österreich — war der Schrank, der die Ausstattung barg. In einer unendlichen Fülle von Gestalten ist er uns erhalten; und jedes Stück hat sein eigenes Gesicht und fordert Bewunderung für das sichere handwerkliche Können und die Phantasie des Tischlers. Neben dem Kastenmöbel — Schreibschrank, Glaskasten, Kommode inbegriffen — fällt die Dürftigkeit des österreichischen Sitzmöbels ins Auge. An Zahl und Bedeutung tritt es hinter jenem zurück, und das ist um so bemerkenswerter, da der Bedarf an Sitzgelegenheiten weit größer war als an jenen. Im Charakter ist der Wiener Rokokostuhl bieder und handfest, er ist seiner Aufgabe gewachsen, bei den josephinischen wird dies bisweilen zu einer gewissen Schwerfälligkeit, ja Plumpheit (s. Tafel). Man vergleiche auch die einzige abgebildete Sitzbank (Tafel 98), mit gleicherweise englisch beeinflußten niederdeutschen Stühlen und Bänken.

Sehr langsam nur erobert sich die klassizistische Form das Herz des Wiener Möbeltischlers. Das Durchblättern der zeitlich geordneten Tafeln ist in diesem Sinne lehrreich — die Anerkennung des Neuen hatte sich erst im 9. Jahrzehnt mit Entschiedenheit durchgesetzt. Die Mischung von Altem und Neuem gibt den einzelnen Möbeln ein unmittelbares warmes Leben.

Wesentlich für den Eindruck des josephinischen Möbels ist die Verwendung der „blonden" Hölzer, wie Kirsch- und Birnholz, eine Vorliebe, die das Bürgermöbel der Biedermeierzeit weiterpflegte. Das gibt den Räumen eine einladende Heiterkeit. Dagegen tritt im Bürgerhaus im Gegensatz zum Schloßmobiliar das weiß- und hellackierte Möbel zurück. Das im Norden bevorzugte Mahagoni findet sich bei keinem der abgebildeten Stücke; am beliebtesten ist das kostbare Nußholz — einheimisches, italienisches, rheinisches — das in theresianischer Zeit dunkler, in josephinischer Zeit heller gehalten wurde, ohne daß sich indessen eine allgemein gültige Regel aufstellen ließe. In josephinischer Zeit kommt die Schnitzerei mehr zur Geltung, aber sie ist immer zurückhaltend und manchmal als Ersatz für die teure, in Frankreich modische Bronze vergoldet. Charakteristisch für das den täglichen Bedürfnissen angepaßte bürgerliche Möbel ist das Fehlen dieses kostbaren Schmuckes. Die Beschläge sind bescheiden und nicht ins Auge fallend.

Zum Schluß gibt die Verfasserin noch interessante Hinweise auf die bürgerliche Stellung von Tischlermeister und Gesellen, und die strenge Regelung zwischen Vorstadt- und Stadtmeister. Bezeichnend für die Bedeutung des Tischlerhandwerks war die Verordnung, daß der Geselle ein Zeugnis der k. k. Bauakademie für die Zulassung zur Verfertigung des Meisterstückes beibringen mußte. Der „Riß", den er außer dem Meisterstück aufzuzeichnen hatte, wurde der k. k. Bauakademie überwiesen. Aus diesem Brauch sollte man auf eine Fülle von Wiener Tischlerzeichnungen schließen — nichts aber ist irriger. Denn trotz Suchens ist unbegreiflicherweise bisher auch nicht eine derartige Meisterzeichnung zum Vorschein gekommen. Zweifellos ist dies einer der Gründe, warum das Wiener Bürgermöbel des 18. Jahrhunderts bisher ein vor der Wissenschaft verborgenes Dasein geführt hat. Der Verfasserin ist es zu danken, daß sie es zu neuem Leben erweckt und uns die Möglichkeit geschenkt hat, es mit den gleichzeitigen Arbeiten der anderen Kulturländer zu vergleichen.

Einen Mangel in der Ausstattung des Buches bedeuten die Tafeln, und es wäre zu wunschen, daß bei einer Neuauflage ihrem Druck eine größere Sorgfalt zugewandt würde. M. Schuette.

WILHELM HAUSENSTEIN, Barbaren und Klassiker. München 1921. Verlag Piper & Co.

Auf 177 Tafeln wird die vielgestaltige Welt der exotischen Plastik von den Barbaren der Südsee bis zu den Klassikern der alten Kulturen in Mexiko, Indien und China vorgeführt. Die Anschauung füllt sich mit Vorstellungen und man geht mit Spannung an den Text, der dem Bilderteil nachgesetzt ist. Hausenstein ist darin ein beredter Anwalt der exotischen Kunst, wie er sie versteht, indem er nämlich diesen Begriff nicht geographisch, sondern sachlich aufgefaßt wissen will. „Exotik bezeichnet einen Zustand der Menschheit und der Kunst, einen Grad des Daseins. Es gibt europäische Exotik. In exotischen Ländern gibt es die Umzüchtung des Exotischen ins Europäische" (S. 40). Oder: „Europa und Exotisches werden keinen Gegensatz mehr darstellen: das Romanische, das archaisch Antike und andere Gegenpole des Klassischen werden unvermittelt neben den ursprünglichen Bekundungen außereuropäischer Kräfte stehen" (S. 46). Die von Worringer

Digitized by Google

aufgestellte Polarität von Gotik und Klassik wird hier zu überbieten gesucht durch den Bogen größerer Spannweite Exotik und Klassik. Aber es war Hausenstein nicht um eine systematische Darlegung zu tun, vielmehr ist der Text geistreich zugespitzt, in tausend Facetten ausgeschliffen. Hin und wieder schlägt Hausenstein einen geistigen Purzelbaum, wie etwa diesen: „Der Expressionismus ist der Naturalismus einer Generation, deren Natur darin besteht, keine Natur mehr zu haben." Durch die Fülle paradoxer Wendungen gelingt es Hausenstein manchmal, auch ganz hübsch die unmittelbare Einschrift geradezu wegzuspiegeln. Aber man muß doch sagen, Hausenstein hat diese Kunst erlebt und bringt sie durch Worte zu lebendiger Empfindung. Nur wo er sich kunstphilosophisch drapiert, sieht man nur Flitter. Ganz schief heißt es z. B. S. 75: „Kunst ist Kompensation des menschlichen Unvermögens, den Sinn des Lebens zu deuten. Sie ist Resignation zur Nachforschung des Geschöpften". Nichts ist Hausenstein verhaßter als historische Betrachtung der Kunst. Die Behauptung: „Es ist ein falsches Sehen, das auf den sogenannten Stil geht," erklärt sich daraus, daß Hausenstein den Begriff Stil zu eng faßt, weil er darunter nicht das Wesen der Erscheinung, sondern nur eine Funktion sieht. Ich gebe ein Beispiel. Mit einprägsamen Worten schildert Hausenstein, wie die javanische Kunst von der ursprünglichen Animalität ins Menschliche, Lyrische übergeführt wird. Warum ist die ursprüngliche Wildheit dem Klassischen gewichen? Hausenstein gibt keine Antwort. Der Historiker konstatiert, daß der Einfluß indischer Kunst herüberdrang und die Stilwandlung hervorrief.

Mit sprachlicher Kraft hat Hausenstein die Besonderheiten der exotischen Kunst rund um die Erde anschaulich vergegenwärtigt Ihre bedeutenden künstlerischen Werte sind vorurteilslos als gleichberechtigt mit den höchsten künstlerischen Werken erkannt. Manchmal formt Hausenstein Sätze, die weite Perspektiven öffnen. Das ganze System seiner Anschauung liegt etwa in diesen Sätzen verdichtet: „In den Bildwerken der Barbaren stehen das Irdische und das Metaphysische einander unvermittelt gegenüber. Der metaphysische Strahl fällt ohne Interregnum auf die Brunft der Erde. Die Alternativen prallen zusammen. Sie liegen in unmittelbarer Berührung übereinander geschichtet. Dies ist die Verfassung der Barbaren. Im Klassischen ist der Mensch zwischen die Grenze getreten."

Kurt Gerstenberg.

GESSNER, Der Meister der Idylle. Ausgewählt und eingeleitet von Paul F. Schmidt. Mit 34 Abbildgn. München, Delphin-Verlag.

Gessner galt seinerzeit nur als Dichter. Er selbst hat sicherlich auf seine Idyllen sehr viel mehr Wert gelegt als auf seine Bilder, die erst entstanden sind, als seine dichterische Schöpferkraft versiegt war. Die Folgezeit hat anders geurteilt. Der Dichter ist für uns tot, in seinen kleinen Gemälden und Radierungen spüren wir den Protest gegen die Konvention des Barock und Rückkehr zur Natur. — Gottfried Keller hat Gessners Wesen in seiner köstlichen Novelle von Salomon Landolt umrissen, Wölfflin hat sich als erster „mit diesem kleinen Mann in der Kunstgeschichte" auseinandergesetzt. Im knappen Rahmen der Delphin-Kunstbücher versucht Paul F. Schmidt, Wert und Bedeutung von Gessners Kunst darzustellen.

Rosa Schapire.

WILHELM R. VALENTINER, Georg Kolbe. Plastik u. Zeichnung. Mit 64 Abbildungen. K. Wolff Verlag, München 1922 (geb. M. 1500.—).

Es ist nicht das erste Buch, das dem ausgezeichneten Bildhauer gewidmet ist; aber es zeichnet sich durch eine besondere Vornehmheit und Delikatesse der Erscheinung, Ausstattung, des ganzen Tones aus. Kein Prunkwerk, aber voll gepflegter Schönheit des Buches; nobelster Antiquadruck mit breiten Rändern und herrlichen Abbildungen nach sehr gelungenen Aufnahmen (wohl des Künstlers selbst): auch die berühmten (und mit Recht berühmten) Aktzeichnungen Kolbes fehlen nicht. Man hat in Abbildungen sein wesentlichstes Werk beisammen und gewinnt einen vollkommenen Eindruck von dem Reichtum seiner Entwicklung, bei aller Abgegrenztheit seiner Form. Valentiners Text gibt in der reinen, klingenden und präzisen Sprache, die wir an ihm kennen und lieben, eine sehr schöne Analyse von Kolbes Stil, eine glänzende Übersicht über seine Entwicklung von Rodin her zu tektonisch gestraffter Form, und über die Notwendigkeit solchen Weiterschreitens (die mancher, der mit der Zeit nicht Schritt hält, nicht einsehen mag). Wir erfahren nichts vom äußeren Leben des Mannes (was wohl auf seinen eigenen Wunsch nach Anonymität zurückgehen mag), aber wir erleben hell und lebendig das Wesen seiner Kunst, deren stillen lyrischen Zauber, deren innige Abgeklärtheit und Durchseelung uns Valentiners Wort aufs zarteste nachfühlen läßt.

Paul F. Schmidt.

Digitized by Google

CURT GLASER, Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des 19. Jahrh. bis zur Gegenwart. Berlin, Bruno Cassirer, 1922.

Glasers umfassende Darstellung der Graphik des 19. Jahrhunderts läßt an Umfang und Bedeutung alle bisher erschienenen Bücher über neuere Graphik weit hinter sich. Vergleichen läßt sie sich allein mit Kristellers „Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten", wobei Glasers Aufgabe sicherlich den kühneren Blick, die selbständigere Auffassung voraussetzt.

Maßgebend für Glaser war nicht technische Meisterschaft, sondern allein die künstlerische Leistung; es ist folgerichtig auch nur von Originalgraphik die Rede. Führende Persönlichkeiten herauszuarbeiten erschien ihm wesentlicher als eine Aufzählung vieler Namen. Der Verfasser geht von den einzelnen Techniken aus. Er stellt ein kurzes Kapitel über Goya voran und verfolgt die Entwicklung von Radierung, Lithographie und Holzschnitt in Deutschland, Frankreich und England. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden auch Holland, Belgien und Skandinavien herangezogen. Selbstverständlich wird das Werk eines Künstlers, der sich der drei verschiedenen Techniken bedient hat, nicht in drei Abschnitte auseinandergerissen. Die Charakteristiken der einzelnen Künstler sind kurz und treffend, wenn auch eine eingehendere Behandlung der Hochblüte der Graphik im beginnenden 20. Jahrhundert erwünscht gewesen wäre. Jedenfalls macht Glaser vom „Rechte subjektiver Kritik . . . ausgiebigen Gebrauch." Seine Ausführungen sind auch dort, wo man sich ihnen in der Wertung jüngster Kunst nicht immer anschließt, von Sachkenntnis getragen und dem Verlangen, das Wesentliche einer Persönlichkeit zu erfassen.

Ein sorgfältiges Register, Literaturverzeichnis und ein sehr reiches Abbildungsmaterial erhöhen den Wert des Buches. Rosa Schapire.

FRIEDRICH H. HOFMANN, Johann Peter Melchior 1742—1825. Mit 46 Bildtafeln. München, Verlag für praktische Kunstwissenschaft, 1921.

Der Bildhauer und Porzellanmodelleur Johann Peter Melchior ist eine der liebenswürdigsten und feinsten Künstlerpersönlichkeiten des späten deutschen 18. Jahrhunderts. Für Höchst, Frankenthal und Nymphenburg hat er die meisten und besten Modelle geliefert; auch seine übrigen dekorativen Skulpturen behaupten in der Geschichte der deutschen Plastik ihren Rang. Daß Melchior auch Kunsttheoretiker war, ein selbständiger Denker, der mit größeren Abhandlungen in das ästhetische Räsonnement des frühen Klassizismus eingriff, wird durch Hofmanns schönes Buch wieder zum Bewußtsein gebracht. Das gut ausgestattete, geschmackvoll arrangierte Werk enthält neben den wichtigsten Urkunden zur Biographie des Künstlers die literarischen Leistungen vollständig und bringt dazu als Abschluß ein Lebensbild des Künstlers, zu dem als Ergänzung die Bildtafeln mit Abbildungen der Hauptwerke und unbekannten Handzeichnungen treten. Die Vorzüge Hofmannscher Arbeiten zeichnen auch diese Biographie Melchiors aus: die absolute Sachlichkeit und Zuverlässigkeit, die ungewöhnliche Sorgfalt der Forschung bis zur Erschöpfung des Stoffes, die allen Anregungen nachgeht, in alle versteckten Winkel hineinleuchtet, so daß Werke wie dieses Buch über Melchior oder die große Geschichte des Nymphenburger Porzellans zu den Quellenschriften der Kunst der Zeit gerechnet werden müssen. Was die Biographie Melchiors noch besonders auszeichnet, ist die Wärme der Diktion, die nur aus langjähriger Vertrautheit mit dem Stoffe erwächst; die von Anfang an fesselt, weil man überall das Bemühen spürt, liebgewordene Schätze des Wissens vor dem Leser auszubreiten. Adolf Feulner.

WALTER FRIEDLAENDER, Claude Lorrain. Berlin, Paul Cassirer, 1921.

Seinem Poussinbuch von 1914 läßt Friedlaender eine Studie folgen über den „lyrischen Gegenspieler", den von Goethe wie Nietzsche in seiner kristallenen Klarheit und Heiterkeit bewunderten Claude Lorrain. Die Quellen für Lorrains Leben, Sandrart und Baldinucci, werden eingehend benutzt, ebenso das vom beschaulichen Künstler angelegte Skizzenbuch „Liber veritatis". Auch wird zum erstenmal der Versuch einer Chronologie der Radierungen gemacht. Claudes Landschaft erwächst aus dem klassischen Stil und der idealen Auffassung der Landschaft der Carracci, dazu gesellt sich ein nordisches Element. Als Neues bringt er die Befreiung und den Eigenwert des Lichtes. In einem Schlußkapitel grenzt Friedlaender Lorrains Wesen und Bedeutung scharf und knapp gegen Poussin ab und zieht das Fazit dieses in gewissem Sinne einförmigen, dem französischen Rationalismus in vielem entgegengesetzten Schaffens. Etwa 120 teilweise zum erstenmal veröffentlichte Abbildungen, darunter wundervoll

Digitized by Google

lebendige und eindringliche Zeichnungen aus dem British Museum erhöhen den Wert des Buches.

Rosa Schapire.

EIN FESTTAG am Hofe des Minos 50 Steinzeichnungen von Fritz Krischen. Verlag Schoetz u. Parrhysius. Berlin 1921.

Solange wir die altkretischen Inschriften, geschrieben mit rätselhaft unbekannten Schriftzeichen, in einer gleichfalls unbekannten, weder semitischen noch indogermanischen Sprache, noch nicht entziffern können, ist uns die politische Geschichte Kretas in vorgriechischer Zeit unbekannt. Nur das Kulturleben, wie es sich im zweiten Jahrtausend im Bereiche des Aegäischen Meeres abspielte, können wir uns rekonstruieren. Ausgehend von den reichen Ergebnissen der Ausgrabungen auf Kreta, und an die dem Erdboden entstiegenen Originale sich anschließend, hat Verf. versucht, in fünfzig Steinzeichnungen ein Bild des kretischen Kulturlebens zu zeichnen, wie es in seiner eleganten, verfeinerten Art die prächtigen Hallen und Säle des Palastes zu Knossos durchflutete. Anknüpfend an einen — zwar nicht historischen Vorgang, der Hochzeit einer kretischen Prinzessin mit dem Fürsten von Tiryns, bietet sich dem Künstler Gelegenheit, die verschiedensten Vorgänge am Königshofe zur Darstellung zu bringen, und es ist ihm gelungen, auch dem Nicht-Archäologen einen Begriff von der eminent hochstehenden Kultur des zweiten Jahrtausends v. Chr. zu vermitteln. In seiner vornehmen Ausstattung dürfte das Werk selbst den höchsten Ansprüchen eines geläuterten Geschmackes genügen.

A. Köster.

KURT HIELSCHER, Das unbekannte Spanien. Baukunst, Landschaft, Volksleben. Berlin, Ernst Wasmuth, A.-G.

Während seines fünfjährigen unfreiwilligen Aufenthaltes in Spanien hat Hielscher das Land mit seiner Ica-Zeiß-Kamera von den Pyrenäen bis zum Strand von Tarifa, vom Palmenwald von Elche bis zu den Höhlenfelsenstätten von Almeria und Guadix durchquert.

Mit Recht nennt er sein Buch „Das unbekannte Spanien", trotzdem Granada, Cordoba, Sevilla, Toledo oder Aranjuez naturgemäß nicht fehlen. Aber was wissen wir von der Schönheit der in die Landschaft geschmiegten Dörfer in Südestremadura, was von den Albuferahütten bei Valencia, von den Opuntien umstandenen Huertahütten, was von den phantastischen Höhlenfelsenstädten von Guadix und Almeria? Die kuppelbekrönte Kalvarienbergkirche in Javea ist so wenig bekannt wie der Steinkistenfriedhof bei Elorio, die Kastelle zu Peñafiel, Mombeltran, Coca, die Bergstadt Daroca, das düstere Jativa, das Kloster Batuecas in schwermütiger Zypressenlandschaft, ein herrlicher frühromanischer Grabstein aus Vizcaya, der strenge Pfosten der Kapelle St. Miquel de Lino bei Oviedo aus dem 9. Jahrhundert und vieles, vieles andere.

Das Buch enthält über 300 ganzseitige Abbildungen in Kupfertiefdruck. Jeder gelehrte Apparat in Form von Anmerkungen, Erklärungen, Daten, fehlt; der kurze, einleitende Text hat nur Feuilletonrang, aber es ist als Bilderbuch für den Wissenschaftler ebenso unentbehrlich, wie für den Kunstfreund, der sich für Spanien interessiert. Vor unseren Augen entsteht ein Land, unberührter, unausgeschöpfter als Italien, voll Wildheit, voll höchster, aus den verschiedensten Quellen stammender Kulten.

Rosa Schapire.

EDWIN SWIFT BALCH und EUGENIA MACFARLANE BALCH, Kunst und Mensch. Vergleichende Kunststudien. Deutsche Ausgabe von E. Volckmann. Verlag Gebr. Memminger, Würzburg 1921.

EDWIN SWIFT BALCH und EUGENIA MACFARLANE BALCH, Die bildenden Künste der Erde. Deutsche Ausgabe von E. Volckmann. Verlag Gebr. Memminger, Würzburg 1921.

Zwei merkwürdige Bücher, wie sie nur in Amerika denkbar sind. Die Verfasser haben nach ihrer eigenen Aussage seit Jahren das Studium der Kunst betrieben in Museen wie an Lichtbildern und Abbildungen in Büchern. Alles, was je über Kunstwissenschaft geschrieben ist, die Ergebnisse der gesamten Kunstforschung sind ihnen fremd. Daß man das, was sie „vergleichende Kunst" nennen, die Kunstäußerungen verschiedener Völker miteinander zu vergleichen, und wenn möglich, miteinander in Beziehung zu bringen, in ausgedehntestem Maße in der Kunstwissenschaft anwendet, ist ihnen daher gänzlich entgangen, und sie glauben, der aufhorchenden Welt etwas ganz Neues zu bieten, wenn sie Kunstgegenstände aller Welt miteinander vergleichen. Und wenn das noch geschähe auf Grund eingehender Kenntnis dieser Kunstwerke, aber ohne Gefühl für Stil und Qualität, ohne auch von der Entwicklung der Kunst eines Landes eine Ahnung zu haben, ohne geschichtliche Kenntnis, ohne

Digitized by Google

Übersicht über das vorhandene Material wird zu Werke gegangen. Es ist — um mich euphemistisch auszudrücken — eine bodenlose Unwissenheit auf kunstwissenschaftlichem Gebiet, die aus diesen Büchern spricht. In Amerika mag eine solche Arbeitsweise Anklang finden, wie man einem deutschen Publikum so etwas vorzusetzen wagt, ist mir unerfindlich. A. Köster.

G. RODENWALDT, Der Fries des Megarons von Mykenai. Mit einer Farbentafel, vier Beilagen und 30 Textabbildungen. Verlag von Max Niemeyer. Halle a/S., 1921.

Der Titel läßt eine Spezialabhandlung vermuten, die nur den Fachgelehrten interessiert. Tatsächlich enthält die Schrift R.s weit mehr, u. a. eine ausführliche, zusammenfassende Darstellung der kretischen Malerei, die in ihrer Art das beste darstellt, was bisher über dieses Thema geschrieben worden ist. Verfasser macht vor allen Dingen darauf aufmerksam, daß die kretische Kunst ihrem innersten Wesen nach so ganz anders geartet, als die Kunst der Ägypter, Babylonier und Griechen, von Anfang an eine durchaus malerische ist, die dem malerischen Sinn ihrer Urheber entsprungen, die Malerei zum Ausgangspunkt der gesamten Kunstbetätigung macht und sich dementsprechend entwickelt. Daraus erklären sich die großen Vorzüge der kretischen Kunst, aber auch ihre Mängel, die namentlich in die Erscheinung treten, sobald es sich um monumentale Darstellungen handelt, Hier vermißt man leicht anatomische Richtigkeit und Glaubhaftigkeit in den Bewegungsmotiven, worin die griechische Kunst gerade das Höchste leistet, allerdings erst nach jahrhundertelangem Ringen mit plastischen Problemen, die dem Kreter fern lagen. Nach der Beschreibung des neuen, in Mykenai entdeckten, allerdings sehr fragmentierten Frieses behandelt Verf. den Unterschied der kretischen und der mykenischen Wandmalereien, die, derselben Kultur angehörend, zunächst von denselben, nämlich kretischen Künstlern ausgeführt, in ihren Motiven, dann auch in der Darstellungsart voneinander abweichen, — weil die Burgherren von Mikenä griechischen Stammes waren, mit einem künstlerischen Keim, der anders geartet war, und — trotzdem zunächst alle und jede Kunst von Kreta kam, doch von Anfang an andere Wege weist.

Für Archäologen wie Kunstgeschichtler gleich lesenswert, wird keiner ohne Bereicherung an Gedanken und Anregungen das Buch aus der Hand legen. A. Köster.

FRIEDRICH FIMMEN: Die kretisch-mykenische Kultur. B. G. Teubner, Leipzig 1921. 226 Seiten und 203 Abb. M. 24.— und Teuerungszuschlag.

Neuerdings sind nicht weniger als drei Bücher herausgekommen, die dasselbe Thema, die kretisch-mykenische Kultur behandeln. Das Buch von Bossert, Alt-Kreta (Berlin 1921), besitzt keinerlei wissenschaftlichen Wert — selbst die Abbildungen entbehren der Zuverlässigkeit —, und das Werk von Seunig wird unten besprochen. Das Buch von Fimmen ist das einzige in der Reihe, das Anspruch auf Wissenschaftlichkeit machen kann, mit dem sich der Forscher gern beschäftigt, das einen wirklichen Gewinn für Geschichte, Archäologie und Ägyptologie ausmacht. Seine Bedeutung liegt vor allen Dingen in der Fülle des Materials, das zwar nicht alles von Grund aus verarbeitet werden konnte — das hätte ein mehrbändiges Werk ergeben —, aber für den Forscher jetzt übersichtlich geordnet vorliegt. Es lag in der Eigenart der Funde begründet, daß die Keramik, in vielen Gegenden das einzige, was aus jener Epoche auf uns gekommen ist, in den Vordergrund gerückt erscheint; sie ist m. E. aber etwas zu sehr betont. Namentlich im Vergleiche zur Architektur, zum Festungsbau usw., wo manche Fragen von ausschlaggebender Bedeutung kaum angeschnitten werden. Auch die im wesentlichen auf die Verschiedenartigkeit der Keramik aufgebaute Einteilung in verschiedene Kulturkreise würde durch eine weitgehende Verwertung anderer Kulturerscheinungen an Wahrscheinlichkeit gewonnen haben. Ausgezeichnet sind die Darlegungen der Beziehungen zwischen Kreta und Ägypten, wie auch die Untersuchungen über kretische und ägyptische Chronologie. Das Kapitel über den Handel ist das Beste, was je über diesen Gegenstand geschrieben worden ist. Überhaupt lernt man überall und hat stets die Empfindung, auf sicherem Grund zu stehen. Und deshalb kann auch den Lesern dieser Zeitschrift, den neueren Kunsthistorikern, das Buch von Fimmen so unbedenklich empfohlen werden. Natürlich veralten gerade in der kretischen Forschung die Ergebnisse schnell, manches ist bereits heute überholt, aber davon abgesehen, kann der Historiker wie der Kunstgelehrte sich stets schnell und zuverlässig orientieren, sobald eine Frage der kretisch-mykenischen Kultur ihn interessiert.

Aug. Köster.

Digitized by Google

PAUL HEIDELBACH: „Kassel". Mit 40 Tafeln (Stätten der Kultur, Band 31). Klinkhardt&BiermannVerlag,Leipzig1920.

Als 31. Veröffentlichung der, im Verlag von Klinkhardt & Biermann erscheinenden „Stätten der Kultur" liegt nunmehr der Band Kassel von Paul Heidelbach vor. Dies ist die umfangreichste Städtemonographie dieser, von Professor G. Biermann herausgegebenen Reihe und auch inhaltlich wie formell eine hervorragende Leistung.

Paul Heidelbach hat es verstanden, seinem Auftrage in jeder Weise gerecht zu werden. Er entwirft auf dem Untergrund der klar entwickelten Geschichte der Stadt und des Landes kulturgeschichtliche Bilder der bedeutendsten Epochen und wird dabei auch der kunstgeschichtlichen Seite seiner Aufgabe völlig gerecht. Leicht lesbar, übersichtlich geordnet und mit gutgewählten Aufnahmen illustriert.

Ein Werk, das für das 18. Jahrhundert von ähnlicher Bedeutung war wie es Heidelbachs Buch für uns ist, besitzen wir in der, Landgraf Friedrich II. gewidmeten „genauen und umständlichen Beschreibung der hochfürstlich hessischen Residenzstadt Cassel nebst den nahegelegenen Lustschlössern, Gärten und anderen sehenswürdigen Sachen" von Schminke.

Die Geschichte der Stadt Cassel, Piderit 1844, die Hofmeister 1882 neu herausgegeben hat, ist heute veraltet und außerdem selbst in der Neuauflage völlig unzuverlässig.

Die, anläßlich der Tausendjahrfeier Cassels verfaßte Stadtgeschichte von Brunner, ist eine gewissenhafte, aus allen Quellen schöpfende Arbeit, die aber namentlich die politische Geschichte Hessens berücksichtigt. Der gleichzeitig, als vierter Band der „Monographien deutscher Städte" erschienene Band „Cassel" von Stein, bringt hauptsächlich das für die kommunale Verwaltung Interessante.

Die vorbildlichen Werke Holtmeyers „Alt-Cassel" und „Wilhelmshöhe" sind Spezialarbeiten, die ihrem Zweck entsprechend nur die Baugeschichte berücksichtigen.

So füllt auch dieser Band, wie alle bisher erschienenen Bände der „Stätten der Kultur" eine allezeit schmerzlich empfundene Lücke aus und ist diesem so geschmackvoll ausgestatteten, handlichen und nicht zuletzt billigem Werke dieselbe Verbreitung zu prophezeien, die alle von Professor Biermann herausgegebenen Bände so rasch gefunden haben.

Man könnte dem Autor den Vorwurf machen, daß er die Geschichte der Wilhelmshöhe, die doch unlösbar mit Cassels Geschichte verwachsen ist, zu kurz behandelt hat. Ich möchte daher auch an dieser Stelle nochmals auf das in demselben Verlag veröffentlichte, erschöpfende Werk desselben Verfassers „Die Wilhelmshöhe" hinweisen, das, obgleich in anderer Ausgabe erschienen doch im gleichen Charakter verfaßt, die erwünschte Ergänzung zu dem vorliegenden Bande darstellt.

J. W. Berrer.

WILHELM WAETZOLDT, Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr. E. A. Seemann, Leipzig 1921.

Das Buch hält mehr als sein schlichter Titel verspricht, der zunächst nur auf eine lose Sammlung biographischer Essais schliessen lassen möchte. Denn es stellt nicht weniger dar als eine auf die prägnanteste Formel gebrachte Geschichte der deutschen Kunstgeschichtsschreibung und zwar die Geschichte ihrer Methode, wie sie sich von ihren ersten primitiven Anfängen entwickelte bis zum Beginn der eigentlichen Fachwissenschaft, der durch den erst ganz neuerdings wieder zu verdienten Ehren erhobenen Rumohr gekennzeichnet wird. Von hoher philosophischer Warte aus und mit einer erstaunlichen Belesenheit beleuchtet der Verf. diesen vielfach verschlungenen Weg durch die „ästhetische" Epoche der Kunstgeschichte hindurch bis zu den Anfängen ihrer „historischen" Epoche; von der auf der Subjektivität ästhetischer Einfühlung begründeten Kunstbetrachtung zu der auf philologischer Quellenkritik und geschärfter vergleichender Stilkritik fußenden objektiven modernen Methode, die allein das Prädikat wahrer Wissenschaftlichkeit für sich in Anspruch nehmen darf; von der in der improvisierten Form der Reiseberichte, Gemäldegespräche, Galeriebriefe und des Künstlerromans sich in der Hauptsache erschöpfenden Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts, für das die Kunstgeschichte nur „Nebenzweig an dem grossen Baume der Dichtung" war, bis zu der strengen Tektonik der modernen Literaturform, wie sie die Meisterhand Rumohrs geprägt hat. Unter dem Gesichtspunkt, ein ganz klares Bild dieser Entwicklung der kunstgeschichlichen Erkenntnis zu geben, hat W. alles rein Biographische ausgeschieden und auch nur die Namen hervorgehoben, die wirklich als Marksteine an diesem Wege stehen. Dadurch hat seine Darstellung an Prägnanz entschieden gewonnen, doch verführte das auch vielleicht zu mancher sachlich nicht ganz gerechtfertigten Unterstreichung auf der einen, zu

Digitized by Google

mancher Unterdrückung auf der anderen Seite. So scheint mir W. die Leistung Christ's, den schon Heinecken (in der Vorrede zum 2. Teile seiner Nachrichten von Künstlern 1769) einen „schlechten Zeichendeuter" nennt, und über den Nagler (in der Vorrede zu den Monogrammisten) fast spöttisch aburteilt, entschieden zu überschätzen, wie er umgekehrt die Bedeutung Lessings für die Geschichte der Kunstwissenschaft zu gering anschlägt; jedenfalls wird der Verfasser des Laokoon, der doch nächst Winckelmann und Goethe den wichtigsten Platz unter den deutschen Kunsttheoretikern des 18. Jahrhunderts einnimmt, seltsamer Weise immer nur ganz beiläufig von W. zitiert. In einer oft prachtvoll pointierten Formulierung wird sonst das wesentliche der Leistung überall hervorgehoben; umgekehrt sind die individuellen Grenzen der Erkenntnis mit feinem Spürsinn erkannt, wenn es von Heinse, den W. treffend als den „ersten deutschen Kunstfeuilletonisten" bezeichnet, etwa heißt: „Seelische Bewegtheit und Spannung sieht er kaum" oder von Winckelmann: „ihm fehlte der Sinn für Helldunkel, Handlung, Komposition, Charakterisches, Ausdruck". Die Betrachtung schließt mit dem Namen Rumohrs ab. Das ist kein willkürlicher Abschluss: gehört doch Rumohr als der Bringer einer eine Epoche abschliessenden Kunsttheorie auch dem geistesgeschichtlichen Zusammenhang nach auf diesen Platz. Freilich ist dieser „Antipode von Mengs und Winckelmann", wie ihn Fr. Winkler kürzlich bezeichnete, auch zugleich Übergangsmensch, „vorausweisend in das 19. Jahrhundert" und in diesem Sinne verlangt denn auch Waetzoldt's schönes gehaltvolles Buch nach einer Fortzetzung, die der Verf. in der Darstellung eines „zweiten Lebensabschnittes der Kunstgeschichte: Von Schnaase bis Justi" uns in Aussicht stellt. Hans Vollmer.

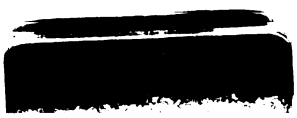
Schlußbemerkung des Herausgebers. Mit diesem 4. Bande des Jahrgangs 1922 beschließen die Monatshefte für Kunstwissenschaft nach fünfzehnjährigem Bestehen ihr Erscheinen als periodische Zeitschrift. Sie finden in neuer und den gegenwärtigen Verhältnissen angepaßter Form eine Fortsetzung in dem Jahrbuch für Kunstwissenschaft, das unter der Leitung von Dr. Ernst Gall-Berlin in Verbindnng mit Heinrich Wölfflin, Max J. Friedlaender, Wilhelm Pinder, Fr. Sarre, Adolf Feulner u. a. erstmalig im Herbst 1923 bei Klinkhardt & Biermann in Leipzig erscheinen wird.

1922, 10—12.
Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain a/Tegernsee, Post Rottach.
Verlag und Geschäftsstelle der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

UNIVERSITY OF MINNESOTA
3 1951 P01 131 053 K

Digitized by Google